



ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Estudios críticos y entrevistas
sobre la obra literaria
de Mario Roberto Morales

Saúl Hurtado Heras
Coordinador



ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Estudios críticos y entrevistas
sobre la obra literaria
de Mario Roberto Morales

Universidad Autónoma del Estado de México

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca

Rector

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz

Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en C. Roberto Montes de Oca Jiménez

Encargado del Despacho de la Dirección

Centro Universitario UAEM Amecameca

Mtra. en Admón. Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*

ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Estudios críticos y entrevistas
sobre la obra literaria
de Mario Roberto Morales

Saúl Hurtado Heras
Coordinador



Toluca, 2020

Ética y estética de la violencia.

*Estudios críticos y entrevistas sobre la obra
literaria de Mario Roberto Morales*

Saúl Hurtado Heras
Coordinador

Fotografía de portada: archivo de Mario Roberto Morales.

Primera edición: abril 2020

ISBN 978-607-633-152-1 (impreso)


ISBN 978-607-633-153-8 (PDF)

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 Ote.
C. P. 50000, Toluca, Estado de México
<http://www.uaemex.mx>

El presente libro cuenta con la revisión y aprobación de dos pares doble ciego externos a la Universidad Autónoma del Estado de México. El arbitraje estuvo a cargo de la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, según consta en el expediente número 168/2018.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.

 Esta obra queda sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho e impreso en México

Para Lola.

Reconocimiento al maestro Gabriel Hernández
Soto, por su apoyo constante en esta tarea de
hacer libros.

Índice

12 **Nota aclaratoria**

13 **Introducción**

ESTUDIOS CRÍTICOS

31 **Las otras violencias en *El mudo de la estación***

Saúl Hurtado Heras

Alfredo Ramírez Membrillo

Guadalupe Melchor Díaz

55 **Contexto, anticipo, vigencia
de *Los demonios salvajes***

Carlos López

63 **La poesía revolucionaria, un homenaje a la vida
de Otto René Castillo y Roberto Obregón
en *La ideología y la lírica de la lucha armada***

Brenda Marisol Arana Paxtor

75 **Poesía revolucionaria (y poesía política): apuntes
sobre una propuesta de análisis socio-ideológico**

Alfredo Ramírez Membrillo

Lino Martínez Rebollar

113 **Violencia, memoria e historia
en *Señores bajo los árboles***

Jair Díaz Hurtado

- 127 **Rituales de muerte y resurrección en *El ángel de la retaguardia* (Rogelia Cruz, Turcios Lima, El Tártaro y Otto René Castillo, mártires de la guerrilla guatemalteca)**
Lino Martínez Rebollar
Saúl Hurtado Heras
- 179 **La sofisticación del relato guatemalteco de la violencia (*Jinetes en el cielo* y la narrativa policial latinoamericana)**
Gabriel Hernández Soto
- 203 **Intertextualidad e interdiscursividad en *Jinetes en el cielo***
Aide Yanet Abraham Pablo
Saúl Hurtado Heras
- 235 **Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo***
Saúl Hurtado Heras
Alfredo Ramírez Membrillo
Lino Martínez Rebollar
Guadalupe Melchor Díaz

ENTREVISTAS

- 263 **La solemnidad es uno de los grandes males del mundo**
Carlos López
- 271 **La nuestra no es una intelectualidad orgánica con su pueblo y su país, sino que vende sus servicios al mejor postor**
Irene Yagüe Herrero

- 279 **Los indígenas y la estrategia
de guerra popular en Guatemala**
Ángel Rodolfo Palma Cruz
- 287 **El que trae la tormenta**
José Luis Perdomo Orellana
- 301 **Mario Roberto Morales: el hombre,
el escritor, el intelectual**
Saúl Hurtado Heras
- 329 **Lucha armada, literatura y memoria histórica
en Guatemala: una experiencia personal
(entrevista colectiva)**
Marcio Palacios Aragón
Gladys Tobar Aguilar
Alfredo Ramírez Membrillo
Lino Martínez Rebollar
Saúl Hurtado Heras

ANEXOS

- 381 **Obra publicada de Mario Roberto Morales**
María Consuelo Morales Salazar
- 393 **Premios y distinciones de Mario Roberto Morales**
María Consuelo Morales Salazar
- 395 **Bibliografía**
- 407 **Acerca de los colaboradores**

Nota aclaratoria

En algunos estudios elaborados por nuestro equipo de trabajo se citan declaraciones de Mario Roberto Morales, quien realizó una estancia en las instalaciones del Centro Universitario UAEM Amecameca, entre el 13 y el 24 de febrero de 2017, a fin de participar en la actividad denominada *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*. El autor impartió una conferencia diariamente y describió las condiciones de producción de cada uno de sus relatos. Cada día se analizó un libro. Las aseveraciones orales del autor, aquí referidas, tienen mínimas variantes y corresponden a ese material video grabado, hasta ahora inédito. En las referencias a tales *Jornadas* de 2017 —ejemplo: (Morales, 2017a, 01h, 35m, 14s-01h, 38m, 49s)— se indica el segmento temporal —marcado en horas, minutos y segundos— que comprende su declaración.

Introducción

I

El lector encontrará que este libro presenta los rasgos típicos de la literatura académica —lenguaje especializado, marco teórico—; sin embargo, también advertirá que se trata de una propuesta *sui generis*. En las librerías es posible hallar textos críticos organizados en torno a una obra. La colección Archivos, por dar un ejemplo, ha construido su prestigio a partir de presentar un texto literario acompañado de aquello que solemos denominar el *corpus* crítico. También es factible encontrar libros dedicados a un autor. No obstante, es preciso aclarar que este tipo de compendios se plantean, más bien, como una suerte de homenaje. En el ámbito académico la situación es diferente. Por lo regular, los compendios elaborados en la academia tratan un tema en particular. No es raro encontrar libros o números de revistas dedicados a la narrativa latinoamericana de la dictadura o a la poesía de tal o cual generación. El motivo de esto proviene de la rigurosidad de nuestro ámbito y de cierto estilo impuesto por la tradición. En este sentido, el libro que ahora presentamos plantea una disrupción dado que no se ocupa de un tema o de una corriente literaria. Todos los textos aquí presentados se ocupan de la obra de un único autor. Dicho cariz nos obliga a explicar el por qué de tal decisión.

Elegir que una compilación de textos académicos se organice en torno a un «autor» plantea un problema teórico fácil de advertir para el lector avezado: la crítica literaria académica no se ocupa de autores, es decir, del sujeto creador —una perspectiva más propia de la psicología o de la historia de la literatura—; la crítica literaria se ocupa de los textos literarios. Esta perspectiva evidencia la diferencia entre la crítica literaria académica y la crítica literaria *amateur* o el mero comentario fraguado desde aquello que solemos llamar la lectura hedónica. Efectivamente, a la hora de proponer un libro como el que

ahora presentamos, surge una pregunta básica: ¿existe una relación entre *Obraje* y *Jinetes en el cielo*? Dicho de otro modo: ¿es preciso conocer la obra completa de Mario Roberto Morales para realizar una interpretación cabal de *Jinetes en el cielo*? En una primera instancia debemos aceptar que la respuesta debe ser negativa. Si bien conocer las otras obras del autor nos permite conocer algunos aspectos quizás importantes —temas, estilo, lenguaje—, la interpretación de *Jinetes en el cielo* no depende de los textos anteriores. El único vínculo entre las obras radica en que presentan el mismo autor. Además, incluso sin señalar que la idea de que se trate del mismo autor es una cuestión bastante discutible —como lo demostró Heráclito hace varios siglos—, la importancia que el nombre del autor presenta en el análisis profesional de la literatura resulta nimia. El objetivo de la crítica literaria son los textos literarios, no las personas que los escriben.

Aceptar que los textos literarios son independientes no impide formular una pregunta acerca de la importancia de entender una obra particular como parte de un contexto mayor. La idea no es desquiciada. Eso es precisamente lo que fundamenta la idea de analizar un texto particular a partir de la noción género literario. Es decir, el análisis de una obra particular se realiza a partir de su relación —semejanzas y diferencias— con cierto arquetipo o idea genérica. Cuando analizamos una obra particular a partir de la noción género literario, lo que estamos haciendo es analizar una obra particular a partir de otras obras particulares. Claro está que, a diferencia de la crítica *amateur* —donde el vínculo entre las obras es el autor—, la crítica profesional identifica ese vínculo —concepto mayor— en una idea: el género literario. A esto podemos añadir que la lectura intertextual también se fundamenta en la idea de que la literatura se construye a partir de vínculos entre las distintas obras. En otras palabras, la crítica literaria profesional no aísla las obras en su particularidad, sino que identifica sus relaciones —estilísticas, genéricas, semánticas— con otras obras. Por consiguiente, plantear un libro en torno a una «obra completa» en vez de una «obra particular» no constituye un equívoco teórico.

Establecer que una «obra completa» puede ser un objeto de estudio válido depende, por consiguiente, de hallar la «piedra de toque», es decir, de demostrar la existencia de un vínculo. En la crítica *amateur* es evidente que ese vínculo se limita a la figura del autor. También resulta claro que esa perspectiva carece de solidez, debido a que identifica la idea «autor» con la idea «persona» —un vocablo que, recordemos, significa «máscara»—. Como ya lo ha demostrado la teoría literaria, el autor no es un ente creador; es una función del texto literario. Si esta idea parece extraña, eso ocurre porque la modernidad inventó el concepto del «genio creador» para suplantar a la idea «dios creador». Las consecuencias de tal invención son netamente visibles a partir del surgimiento de la sociedad burguesa y su concepción del arte como un objeto de consumo. La obra de arte —en este caso, el texto literario— adquiere un valor de mercado por su valor artístico —algo que, además, resulta imposible de cuantificar a través de los métodos mercantiles— y por la fama o reconocimiento de su autor. Esto resulta más nítido en el ámbito de las artes plásticas debido a su cariz material —la reproducción de una pintura o una escultura no vale lo mismo que su original—; pero no es distinto en el campo literario, un campo donde se utiliza al autor para acreditar al texto. En suma, es cierto que la idea «autor» construida por la modernidad burguesa resulta estéril para el análisis literario; sin embargo, es preciso asentar que la idea «autor» no se limita a esta concepción. Es preciso, pues, realizar un nuevo deslinde.

La primacía del texto, un concepto básico de la teoría literaria del siglo XX, propició la aparición de un ente hasta entonces olvidado o menospreciado: el lector. Es necesario recordar que la «muerte del autor» implica el surgimiento del lector. El autor deja de ser el único ente capaz de dotar de sentido al texto; ese papel corresponde ahora al lector, quien completa el texto a través de su *performance*, es decir, de su lectura. Ahora bien, esto no significa que el autor haya desaparecido. No sólo porque evidentemente aún existen personas que escriben textos, sino, principalmente, porque él aún es el encargado de decidir la disposición, el estilo y el contenido del texto literario. Ha

pasado de ser un Autor-Dios, último poseedor de la verdad del texto, a ser un demiurgo que propone un universo único cuyas reglas resultan independientes de su voluntad y, por tanto, es incapaz de dominar en lo absoluto. En suma, la primacía del texto propició la aparición del lector y —por paradójico que pueda parecer— el surgimiento del autor; quien deja de ser una persona que escribe para ser una función del texto que escribe. En ese sentido, el autor deja de ser una persona para convertirse en un escritor.

Si el texto literario construye a su autor, entonces es factible cuestionar qué autor crea obras como *Los que se fueron por la libre y Jinetes en el cielo*. Como podrá advertirse, la pregunta no es cómo la vida de Mario Roberto Morales influye en su obra —la perspectiva tradicional— o cómo Mario Roberto Morales ha logrado escribir esas obras a partir de su experiencia vital —la perspectiva biográfica—, sino qué autor es Mario Roberto Morales. Advuértase que no preguntamos por la persona, sino por el autor; no preguntamos por el creador, sino por el escritor creado a partir de la literatura.

La pregunta acerca de quién es Mario Roberto Morales resulta, por lo antes expuesto, una disquisición errónea debido a que no pretendemos indagar en la individualidad de una persona. El aspecto que pretendemos comprender es distinto: cómo Mario Roberto Morales se ha configurado como un escritor. La respuesta a tal disquisición no puede hallarse más que en los propios textos, pues son la prueba material de que Mario Roberto Morales es un escritor. Por consiguiente, el presente libro presenta un análisis de los textos más emblemáticos de ese *corpus* literario creado por el autor guatemalteco.

El fundamento teórico de este libro no es el único rasgo que lo vuelve un ejercicio atípico. Normalmente, los textos académicos presentan la visión y perspectiva que los críticos literarios tienen sobre tal o cual obra. La opinión del autor suele quedar excluida de estos compendios. En la mayoría de las ocasiones, esto tiene una justificación lógica: el autor ha muerto. Cuando el autor está vivo, el fundamento que impide el contrapunto interpretativo también es lógico: es imposible hablar de una obra completa

cuando ésta aún se encuentra en formación. No existe, pues, una salida a tal encrucijada. Excepto, claro está, que asumamos el reto de discutir una obra en construcción. Los peligros saltan a la vista; pero también las recompensas. Entender el ejercicio crítico como un diálogo nos permite presentar una reflexión más profunda del objeto de estudio, pues el texto crítico no es dominado por una voz. En este sentido, los textos que aquí presentamos se plantean como una discusión directa entre el crítico y el autor. Esto es posible gracias a que el origen de este libro es, precisamente, un ejercicio crítico grupal y abierto en el cual participó entusiastamente Mario Roberto Morales a través de distintas entrevistas y, sobre todo, por su activa participación en las jornadas celebradas en nuestro centro de trabajo. Este libro, por tanto, bien puede entenderse como la representación textual de un intercambio oral cercano al ágora griega.

II

La primera parte de este libro aglutina estudios académicos ocupados de una obra particular. «Las otras violencias en *El mudo de la estación*» y «Contexto, anticipo, vigencia de *Los demonios salvajes*», se ocupan de los textos primigenios de Mario Roberto Morales. Ambos manuscritos tuvieron un destino extraño. Escritos a inicios de la década de los setenta, el primero debió esperar largo tiempo para ser publicado. El motivo, como es fácil inferir, fue el propio ambiente que relatan sus líneas: la violencia estatal que signó a Guatemala durante varias décadas. Así, estos dos estudios se avocan a dilucidar cómo fue el origen de Mario Roberto Morales en tanto escritor, cuáles eran sus temas, en qué ambiente literario surgieron, qué estrategias discursivas caracterizaban al joven autor, etcétera. Se trata, en suma, de un primer esbozo de la «carta de rumbos» que conforma este libro.

En «Las otras violencias en *El mudo de la estación*», Saúl Hurtado, Alfredo Ramírez y Guadalupe Melchor explican que, induda-

blemente, el conflicto armado guatemalteco estuvo marcado por la extrema violencia y que esto propició el surgimiento de una literatura ocupada en referirla —ya sea desde la ficción, ya sea desde el testimonio—. Los críticos establecen un aspecto inusual en este tipo de estudios: la violencia que aparece en los relatos de Mario Roberto Morales no es una consecuencia de la guerra; por el contrario, es una de las causas de la guerra. Esta visión alternativa se fundamenta en el hecho de que la violencia es un problema heredado desde la época colonial, un problema reproducido hasta la actualidad a través de las expresiones y las actitudes heterofóbicas que caracterizan a la sociedad guatemalteca. A partir del análisis del cuento, demuestran que la literatura de la violencia no se limita al recuento de los hechos bélicos, pues la violencia es, a fin de cuentas, el rechazo a la diferencia. La literatura de la violencia también incluye los relatos donde el rechazo a la otredad y la descripción de la marginalidad se presentan como los auténticos protagonistas. En suma, la interpretación de *El mudo de la estación* es una suerte de prólogo de la sociedad guatemalteca antes del surgimiento de la guerrilla. La violencia ya estaba ahí y era una violencia generalizada: hacia lo feo, lo pobre, lo anormal, el mal, etcétera. El análisis del texto —como ya anunciamos— se enriquece con un contrapunto: la opinión del autor sobre su propia obra. A partir de estas palabras es posible advertir una de las constantes que aparecerán en la obra de Mario Roberto Morales: el origen verídico de la historia, la mezcla con otra historia también verídica y la apropiación estética de ese cúmulo de historias que conformaron el prólogo a la violencia.

Por otra parte, en «Contexto, anticipo, vigencia de *Los demonios salvajes*», Carlos López se ocupa de analizar *Obraje*, la primera novela escrita por Mario Roberto Morales. Carlos López destaca el hecho de que en esa primera novela se halla ya el tono burlesco y hedonista que caracterizará los demás textos del autor. Dicho cariz diferencia, evidentemente, a este *corpus* literario del tradicional tratamiento de la literatura de la violencia; pero, sobre todo, permite advertir las re-

percusiones de este estilo literario. La aparición a finales del siglo XX y principios del XXI de una literatura marcada por el cinismo resulta imposible de comprender sin la experimentación literaria creadora de *Obraje*. López escapa, además, de la tentación por explicar la obra a partir de su contexto social y político. Atinadamente explica que el contexto de una obra literaria se refiere al ambiente artístico y cultural en el que ésta surge. Se dedica, por tanto, a establecer los vasos comunicantes que nos permiten situar la novela en su auténtico contexto. *Obraje* —explica López— es una suerte de contraparte de *La tumba*, de José Agustín. Es una obra en la cual se advierte la perspectiva contra-cultural, la crítica al imperialismo yanqui y, sobre todo, el alejamiento del sueño capitalista. Si bien el crítico nos muestra cuál era el ambiente político de Guatemala en la década de los setenta —un ambiente marcado por la dictadura y sus excesos incluso cómicos—, el catálogo de presidentes chapines le permite formular una pregunta básica: ¿qué hacía un escritor clasemediero en ese país bananero? La respuesta es obvia, pero no deja de ser sorprendente: leer, escribir y participar en la guerrilla. No es, pues, un escritor metido a corresponsal de guerra; es un revolucionario. López dice —y dice bien— que *Los demonios salvajes* es la novela más revolucionaria de Guatemala. Tiene razón porque el adjetivo no hace alusión a una representación de la guerra civil; explica una forma de concebir el texto literario. No en balde, López establece un nexo entre *Los demonios salvajes* y otra de las grandes novelas revolucionarias: *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. El análisis del contexto nos permite, entonces, comprender el análisis del texto.

El análisis de la narrativa centrada en la representación de la violencia da paso al análisis de uno de los rasgos más importantes de Mario Roberto Morales: la teoría poética. Como explicamos antes, el hecho de que este libro aglutine análisis de las distintas obras de un autor permite realizar una lectura cruzada y, por ende, construir una interpretación más completa de los textos. El hecho de que el análisis de los textos narrativos se contraponga al estudio de los textos críticos

del propio Mario Roberto Morales propicia el develamiento de un rasgo fundamental: el escritor escribe; pero el escritor también reflexiona sobre el quehacer literario. El análisis de las múltiples facetas del autor otorga, en suma, una visión cabal del *corpus*.

Después están, en la primera parte —de textos críticos—, dos estudios en torno a la teoría poética construida por Mario Roberto Morales en su tesis de maestría. «La poesía revolucionaria, un homenaje a la vida de Otto René Castillo y Roberto Obregón en *La Ideología y la lírica de la lucha armada* en Guatemala» y «Poesía revolucionaria (y poesía política): apuntes sobre una propuesta de análisis socio-ideológico» indagan cómo la concepción poética del autor puede explicar tanto la génesis de la obra como su significado profundo. Se trata, pues, de un diálogo sobre la poesía en el cual el escritor revela otra faceta de su personalidad.

En «La poesía revolucionaria, un homenaje a la vida de Otto René Castillo y Roberto Obregón en *La Ideología y la lírica de la lucha armada* en Guatemala», Brenda Marisol Arana Paxtor destaca un aspecto fundamental en toda la obra de Mario Roberto Morales: la delgada línea que divide lo histórico de lo ficcional. En su análisis del escritor-académico, Arana Paxtor advierte que la concepción de la escritura como un reflejo de lo real —la escritura verídica— se traslapa irremediabilmente con la idea de la literatura como una re-composición de la realidad —la escritura verosímil—. La confusión de estos órdenes propicia la aparición de uno de los rasgos emblemáticos de la escritura de Mario Roberto Morales: el traslape entre la historia real y la historia auténtica. Por otra parte, Arana identifica atinadamente el linaje del cual descenden los poetas revolucionarios analizados por Morales: la poesía comprometida. Si bien este tipo de poesía está presente en las letras latinoamericanas desde los inicios del siglo XX, Arana destaca el rasgo que la identifica: la pluralidad de voces. La poesía comprometida guatemalteca no es un panfleto rimado o aderezado con alguna metáfora fácil; es una reflexión poética sobre el estar en el mundo. Acorde a este cariz, el análisis de Mario Roberto también se presenta como un coro de voces disímiles y contrarias. Esas voces discordantes

y enfrentadas construyen una visión totalizadora que explica la situación guatemalteca. De manera que uno puede comprender que, en esta poesía surgida de la violencia, el poeta no es aquél que habla; es aquél a través del cual los demás hablan.

En «Poesía revolucionaria (y poesía política): apuntes sobre una propuesta de análisis socio-ideológico», Alfredo Ramírez Membriльо y Lino Martínez Rebollar exponen cómo la poética guerrillera guatemalteca está vinculada con las poéticas latinoamericanas más representativas de la época. La poesía chapina no es una ínsula; es una poesía que dialoga con las demás poéticas del continente, pues no se trata de una mera adaptación de los estilos fraguados en otros escenarios similares —principalmente sudamericanos— sino de una experimentación y creación alternativa. Quizás el aspecto que más se destaca en este estudio es el hecho de que el poema es entendido, no como la expresión de un yo individual y aislado en su subjetividad, sino como una representación simbólica de la ideología. Si bien esto parece ser un tópico de la literatura comprometida, la expresión guatemalteca precisa un análisis propio. Eso es precisamente lo que llevan a cabo Ramírez y Martínez en este estudio. Los investigadores ahondan, sobre todo, en el significado del «ideologema». Advierten, primeramente, que la dicotomía arte burgués y arte comprometido es una falacia, pues todo poema expone una ideología. Elaboran, en suma, un análisis que pretende explicitar los conceptos clave —ideologema, poesía revolucionaria— mediante los cuales Mario Roberto Morales analiza la poesía guatemalteca de la década de los setenta.

En «Violencia, memoria e historia en *Señores bajo los árboles*», Jair Díaz Hurtado expone las formas en que se presentan —desde la concepción indígena— la violencia, la memoria y la historia en los testimonios utilizados en la novela. Se trata, pues, del análisis de ese otro contexto que caracteriza al autor: el tema de la oralidad y la escritura, la memoria colectiva. El análisis explica, en primer lugar, un concepto clave de la literatura guatemalteca de la violencia: la *testinovela*. Un

problema que nos remonta a la historia plena de nuestro continente, el debate entre la oralidad y la escritura y su forma de representar la realidad y comprender la ficción. El investigador plantea una reformulación de la concepción tradicional del testimonio. A lo largo de la historia, este tipo de narraciones —orales— han sido entendidas como un recuento de ideas y costumbres ancestrales. Por tal motivo, se les concibe como relatos ajenos tanto a la realidad —refieren eventos fantásticos— como a la actualidad —aluden a un pasado mítico—. Tal idea, obviamente, ha sido formulada desde la perspectiva hegemónica —el conquistador y el misionero durante la Colonia, el pensador liberal durante el siglo XIX y el científico social del siglo XX—, una visión en la que los indígenas carecen totalmente de aquello que denominamos conciencia histórica. El artículo subvierte este erróneo y prejuiciado planteamiento. Para Díaz, las equivocadamente llamadas «fuentes informales» son narraciones configuradas por acontecimientos históricos especialmente relevantes. El hecho de que tales relatos no se ajusten a la idea hegemónica de la historiografía no significa que carezcan de importancia y, sobre todo, de fiabilidad. En suma, la *testinovela* es una puesta a prueba del fetichismo de la escritura que ha caracterizado a nuestra cultura.

En «Rituales de muerte y resurrección en *El ángel de la retaguardia* (Rogelia Cruz, Turcios Lima, El Tártaro y Otto René Castillo, mártires de la guerrilla guatemalteca)», Lino Martínez Rebollar y Saúl Hurtado Heras explican que la novela es una suerte de memoria del primer ciclo armado guerrillero (1960-1968). Destacan, sobre todo, un aspecto fundamental: la supresión del autor como ente individual en pro del autor colectivo. Se avocan a deslindar los rituales de muerte y resurrección de cuatro guerrilleros guatemaltecos. Evidentemente, se trata de una discusión entre el hecho real y su representación literaria. Una discusión en la que, además, participa el propio Mario Roberto Morales. Dicho contrapunto permite advertir cómo un trágico hecho empírico es representado —re-construido y, por tanto, re-semantizado— en el ámbito de la ficción literaria. Ese traslape, obviamente, produce una serie de

disquisiciones y cuestionamientos. Quienes conocieron de primera mano la historia referida suelen exponer críticas al respecto de cómo tal suceso ha sido descrito literariamente. Evidentemente, tal discusión revela uno de los aspectos más emblemáticos en la obra de Mario Roberto Morales: su literatura es, ciertamente, una reconstrucción de pasajes violentos de la historia guatemalteca reciente; pero eso no significa que sea, simplemente, un recuento melancólico. La re-construcción literaria implica también una reformulación; los signos empíricos —el asesinato, la tortura— se convierten en signos estéticos cuyo entrecruce configura una historia narrativa que, si bien no es ficcional, no por ello deja de lado su talante artístico. Los investigadores destacan, por ejemplo, la construcción de la novela a partir de tiras diegéticas; éstas construyen un relato donde las distintas voces y perspectivas permiten acceder a un conocimiento más profundo de la historia referida.

Los tres textos que cierran esta primera parte se avocan a analizar la obra más reciente de Mario Roberto Morales. «La sofisticación del relato guatemalteco de la violencia (*Jinetes en el cielo* y la narrativa policial latinoamericana)», «Intertextualidad e interdiscursividad en *Jinetes en el cielo*» y «Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo*» permiten advertir cuál es la discusión en torno a la actual literatura de la violencia guatemalteca. Como advertimos en un trabajo anterior —*Literatura y violencia en Guatemala. Testimonio y literatura de la guerrilla guatemalteca (1960-1996)*—, esta corriente literaria es un fenómeno en constante reformulación. Si bien sus primeras obras pueden identificarse como trabajos testimoniales y autobiográficos, el paso de los años ha permitido la aparición de relatos híbridos en los que el tema de la violencia se configura a partir de técnicas y planteamientos genéricos alejados de la típica estructura de la narrativa referencial.

En «La sofisticación del relato guatemalteco de la violencia (*Jinetes en el cielo* y la narrativa policial latinoamericana)», Gabriel Hernández Soto plantea que dicha novela se inserta en lo más actual de las corrientes policiales del continente: la narrativa detectivesca posmoderna de

metaficción y la narrativa policial alternativa hispanoamericana. Dicha narrativa se caracteriza por expropiar un esquema genérico europeo y norteamericano para construir una puesta a prueba de la verdad oficial. Este tipo de literatura —metaficcional— es un reto escritural toda vez que se organiza como un relato doble. El protagonista es, a un tiempo, el héroe-investigador que debe resolver un caso criminal y el héroe-escritor que escribe —re-escribe— la historia de esa investigación. Dicho artificio —la doble trama— representa la esencia del género policial, según ha explicado Tzvetan Todorov en su famoso análisis del género. Además, el esquema detectivesco permite construir una re-interpretación de los eventos políticos que han signado la historia del continente. Dicho aspecto separa irremediablemente a la narrativa policial latinoamericana de sus ilustres antecesores. Mientras que en Europa y los Estados Unidos la detectivesca es una literatura de evasión, en América Latina es una literatura comprometida que, como expresase Ángel Rama, es un «policial para pobres». *Jinetes en el cielo* ejemplifica, por tanto, la evolución presente en la narrativa de la violencia guatemalteca, un género que ha transitado de las formas literarias más referenciales a la subversión de los esquemas más hegemónicos.

En «Intertextualidad e interdiscursividad en *Jinetes en el cielo*», Aide Yanet Abraham Pablo y Saúl Hurtado Heras destacan otro aspecto inusual en la narrativa de la violencia: la interdiscursividad. Dado que el objetivo primario de este tipo de literatura es la denuncia política, su construcción estética normalmente carece de importancia. Importa más revelar los hechos ocultos por la verdad oficial que configurar un relato complejo donde el lector debe completar el significado textual —la semiosis—. En este sentido, la más reciente obra publicada por Morales evidencia que el compromiso político no está peleado con la calidad literaria. Si bien el lector se ve atraído por la expectativa referencial —más aún si conoce la historia guerrillera del autor—, la novela se le plantea como un modelo para armar cuyas claves están cifradas en distintos códigos. Las referencias a piezas musicales —Agustín Lara, Toña la Negra, Pedro Vargas—, filmes norteamericanos —*El cartero siempre llama dos veces*—

y poemas revolucionarios —Otto René Castillo— no constituyen un mero adorno retórico. A partir de los postulados de la tradición teórica inmanente —Kristeva y Genette—, los autores explican la importancia de las múltiples alusiones presentes —explícita y veladamente— en el *thriller* político situado en las fechas cercanas a los Acuerdos de Paz de 1996. Tales referencias permiten ambientar escenas, detonar la trama y comprender la psicología de los personajes. Advertir el significado oculto —casi esotérico—, la trascendencia para la comprensión de la trama y las profundas implicaciones de esos breves —y falsamente inocentes— guiños al lector, constituye el mayor de los retos para el lector.

En «Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo*», Saúl Hurtado, Alfredo Ramírez, Lino Martínez y Guadalupe Melchor ponen énfasis en la construcción de la Historia. Contraponen, por tanto, la idea de una Historia con la de las historias múltiples y diversas. Ahora bien, dado que la literatura se centra en esos hechos, también se plantea como un discurso histórico. Más cuando el autor fue parte de esos hechos. Partiendo de esta idea, el análisis va más allá de *Jinetes en el cielo*; se lee la obra como parte de una obra completa en torno a la historia de la guerrilla, es decir, como un capítulo más o como una obra que debe leerse en relación con otras obras —por ejemplo, *Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores, y *Sopa de caracol* (2002), de Arturo Arias—. El fundamento teórico es asumir la historia ficticia como una insinuación. Las cosas no pasaron exactamente como se relatan; pero sí muestran una posibilidad viable. Precisamente aquella posibilidad que la historiografía no puede construir. Además, ponen énfasis en la construcción del autor. Mario Roberto Morales se desdobra en las novelas, pues es y no es el personaje que las protagoniza o el personaje que habla. Se trata, entonces, de una confrontación entre la literatura y los distintos testimonios.

III

Como mencionamos al inicio de esta introducción, es inusual dedicar un libro crítico exclusivamente a un escritor. Más cuando esa obra no es una obra completa concluida. El fundamento de nuestra elección proviene de la importancia —y simbolismo— de Mario Roberto Morales en la historia reciente de Guatemala. El joven capamediero metido a guerrillero a inicios de los años setenta también era un escritor premiado cuyas publicaciones quedaron varadas durante décadas merced a la situación política. El guerrillero-escritor se transformó en un intelectual exiliado en la academia costarricense y, más tarde, en la norteamericana. Después, arrastrado por el vaivén de la guerra, el crítico literario devino intelectual crítico de los procesos de paz y la democracia oenegera y transnacional. Su obra, acaso sin proponérselo, re-presenta el devenir de la sociedad guatemalteca de los últimos cincuenta años. No se trata, por tanto, de analizar una obra individual que da cuenta exclusivamente de una historia personal; este libro identifica que la obra de Mario Roberto Morales es una síntesis de una historia mayor, la historia de una sociedad convulsionada por la violencia y el anhelo —fracasado las más de las veces— por acceder a la justicia y la democracia.

Como le suele ocurrir a los espíritus críticos, Mario Roberto ha sido un personaje incómodo tanto para la derecha como para la izquierda. Sus declaraciones y sus escritos —ficcional, periodísticos, académicos— han sido constantemente cuestionados. Desde que en la década de los años setenta publicase su manifiesto «Matemos a Miguel Ángel Asturias», hecho que provocó una avalancha de reclamos y acusaciones, la polémica ha signado la carrera intelectual y política de Mario Roberto. Si bien pareciera incurrir en un exceso de interpretación, la realidad le ha dado la razón en muchos sentidos. Lo que originalmente parecen ser sólo elucubraciones, resultan premoniciones de los nocivos efectos provenientes de las siniestras disputas del poder en Guatemala.

En 1994, la aparición de *Señores bajo los árboles* marcó un parteaguas en su carrera. El antiguo guerrillero se presentó como un intelectual

que, sin renunciar a los ideales éticos que lo llevaron a renunciar a su cómoda situación social clasemediera, era capaz de poner en tela de juicio los axiomas de la lucha armada, de cuestionar las acciones de la dirigencia guerrillera. Ese talante fue aún más evidente con la publicación de *Los que se fueron por la libre* en 1998 y de *Jinetes en el cielo* en 2012, textos donde la reconstrucción histórica de la guerra civil y los acuerdos de paz se configura desde una perspectiva crítica ajena totalmente a adoctrinamientos y versiones oficialistas. En la actualidad, su labor académica y periodística es sometida constantemente al escrutinio público debido a sus cuestionamientos a los vaivenes del poder.

La trascendencia de Mario Roberto Morales no radica solamente en su negativa a aceptar las fáciles verdades emanadas de las posturas tradicionales; es su quehacer literario, obviamente fundado en su experiencia militante, el que lo ha vuelto una de las voces más importantes en el ambiente cultural centroamericano. Es considerado como uno de los cuatro «grandes» de la literatura guatemalteca actual —junto a Rodrigo Rey Rosa, Dante Liano y Arturo Arias—, una generación que mantiene viva la rica tradición literaria chapina —Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón, Augusto Monterroso y Mario Monteforte Toledo—. Debido a esta doble personalidad —literaria y política—, la segunda parte de este libro está conformada por una serie de entrevistas —publicadas e inéditas— en las que diversos intelectuales debaten con Mario Roberto Morales acerca de los principales tópicos de la literatura de la violencia, la situación política guatemalteca, la ética literaria, etcétera.

En «La solemnidad es uno de los grandes males del mundo» Carlos López indaga sobre la idea poética de Mario Roberto Morales y la relación entre poesía y política. «La nuestra no es una intelectualidad orgánica con su pueblo y su país, sino que vende sus servicios al mejor postor», de Irene Yagüe Herrero, indaga sobre cómo *Jinetes en el cielo* revela los manejos del poder durante la firma de los Acuerdos de Paz en 1996. «Los indígenas y la estrategia de guerra popular en Guatemala», de Ángel Rodolfo Palma Cruz, inquiere sobre uno de los tópicos de la guerra civil chapina: la participación indígena. En

«El que trae la tormenta», José Luis Perdomo Orellana indaga sobre los significados ocultos que revela *Jinetes en el cielo* acerca de los intelectuales, los periodistas, la guerrilla y las ONG.

Además de las entrevistas llevadas a cabo conforme a los cánones de los medios de comunicación de parte de entrevistadores que se sumaron a nuestro equipo de trabajo, esta parte incluye un par de intercambios dialógicos más acordes a la idea de la discusión académica o literaria: «Mario Roberto Morales: el hombre, el escritor, el intelectual» y «Lucha armada, literatura y memoria histórica en Guatemala: una experiencia personal (entrevista colectiva)». Este par de entrevistas representan una síntesis del proyecto académico cuyo resultado último es el presente libro. Una vez concluido el proyecto *Literatura y violencia en Guatemala. Testimonio y literatura de la guerrilla guatemalteca (1960-1996)*, el Cuerpo Académico decidió continuar esta línea de investigación. Por este motivo, reactivamos el Seminario *Literatura y Violencia en Guatemala* cuya segunda fase estuvo dedicada exclusivamente al estudio e interpretación de la obra de Mario Roberto Morales. Este espacio nos permitió presentar los avances de las investigaciones y, al mismo tiempo, configurar un evento sin precedente consistente en leer la totalidad de la obra de un autor para después invitarlo y, en su presencia, compartir tanto experiencias de lectura como de escritura. Mario Roberto, quien ya había visitado el Centro Universitario UAEM Amecameca en mayo de 2016, aceptó participar en lo que dimos en llamar *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*. Éstas se llevaron a cabo del 13 al 24 de febrero de 2017. Como puede advertirse, dicha actividad se convirtió en el eje de un conjunto de trabajos elaborados por los miembros del seminario y por otros invitados externos —especialmente, colaboradores guatemaltecos—. Las dos entrevistas que cierran esta parte fueron realizadas durante el coloquio internacional de 2016 y las *Jornadas* de 2017.

En «Mario Roberto Morales: el hombre, el escritor, el intelectual», Saúl Hurtado Heras inquiriere al escritor guatemalteco sobre los aspectos centrales de su vida y obra: la importancia de los premios, el significado

e intencionalidad en *Jinetes en el cielo*, la relación de ésta con la aún inédita *La nave del olvido*, el empleo de las técnicas propias del *best-seller* y del *thriller* político —estrategias narrativas ajenas a la literatura política—, qué es ser un escritor, qué es ser un académico, cuál es la relación de éstos con el guerrillero, etcétera. Por otra parte, en «Lucha armada, literatura y memoria histórica en Guatemala: una experiencia personal (entrevista colectiva)» —un auténtico simposio— se destacan temas como la memoria y la literatura, la literatura prehispánica, la *testinovela*, la época de la violencia, el genocidio, el influjo de la literatura latinoamericana en su obra, sus inicios en la guerrilla.

IV

La última parte de este libro presenta dos textos elaborados por María Consuelo Morales Salazar: «Obra publicada de Mario Roberto Morales» y «Premios y distinciones de Mario Roberto Morales». Estos escritos permiten que el lector obtenga una visión objetiva del impacto que, tanto el autor como su obra, han tenido en la cultura guatemalteca de las últimas décadas.

Evidentemente, el camino empezado con este libro es largo aún. Si asumiéramos que la crítica literaria no había estado a la altura de la escritura de Mario Roberto Morales, ni a la altura de la escritura guatemalteca y centroamericana, este libro pretende resarcir, cuando menos en parte, esas carencias.

Saúl Hurtado Heras
Gabriel Hernández Soto

ESTUDIOS CRÍTICOS

Las otras violencias en *El mudo de la estación*

Saúl Hurtado Heras

Alfredo Ramírez Membrillo

Guadalupe Melchor Díaz

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

A veces asociamos la noción de violencia a la de agresión física. A raíz de los hechos suscitados con el surgimiento de la guerrilla es posible imaginar la violencia originada en el seno del Ejército e, incluso, en el seno de los grupos guerrilleros —como si sólo de allí pudiera surgir la violencia—. Pero hay otro tipo de violencia que también llama la atención. No se trata de una violencia derivada directamente de los acontecimientos del conflicto armado, sino de una violencia social.

La violencia no se mide sólo con los actos; también se mide con las valoraciones éticas y morales que dichos actos conllevan. Aquí se hace presente la necesidad de discutir el valor de la vida. Éste fue uno de los componentes que tuvieron suma importancia en el curso que tomaron los acontecimientos del conflicto armado en Guatemala. La vida —como un valor— se supeditó a las necesidades de triunfo de las fuerzas beligerantes. De parte del Ejército resalta el hecho de que no existía la prisión para los militantes en los grupos guerrilleros. A un guerrillero se le torturaba y se le desaparecía. Por eso procuraban no dejarse aprehender vivos.

En el presente ejercicio se asume que la violencia no tiene que ver solamente con el entorno del conflicto armado, si bien éste ha sido la máxima expresión de las acciones violentas de las que se tiene conocimiento en la historia de Guatemala. La violencia ha sido

una condicionante del surgimiento de la guerrilla y un efecto de la lucha. La violencia ha sido el sino de toda la historia guatemalteca.¹ Quienes han hurgado sus orígenes se remontan hasta la Conquista, cuando los pueblos originarios fueron sometidos a los intereses de la Corona española (Guzmán, 1986: 37-63). La Colonia no fue otra cosa sino la perpetuación de la violencia. A raíz de la Independencia, los grupos de poder recurrieron a diferentes estrategias violentas en aras de conservar su condición. Lo mismo se aprecia en la historia reciente del país. Se nota, pues, que la violencia ha sido una constante en las relaciones de poder en Guatemala.

Bajo el precepto anterior intentamos identificar diferentes expresiones de la violencia más allá de lo que la experiencia de la lucha armada ha enseñado. Y encontramos que la sociedad guatemalteca ha sido el marco de otras violencias ejercidas en condiciones variadas: la violencia del Estado contra la población, la violencia interpersonal, las violencias intergrupales comunes en toda sociedad.

Esas otras violencias resultan tan significativas como la violencia guerrillera. Dichas violencias, significativas porque traen a la luz formas de convivencia permanentes, no han sido solucionadas por las distintas administraciones políticas que han gobernado el país —si es que alguna vez verdaderamente se han preocupado por encontrarla—. Pareciera que, lejos de buscar una solución a la violencia, las distintas identidades la asumen como una estrategia de defensa de sus condiciones de grupo. Después de todo, ser violentos es más fácil que no serlo.

La violencia está fundada en el rechazo y la negación del otro. El rechazo del otro es una condición inmanente de los seres humanos. Durante su vida, las personas ocupan mucho tiempo en hallar su identidad, individual y colectiva. Al buscarla, rechazan todo lo que no tenga que ver con ella, lo que no los identifica. Rechazan la diferencia. Y este rechazo, con frecuencia, está determinado por acciones violentas.

¹ En palabras de Carlos Guzmán Böckler: «La violencia de hoy no es más que la propagación de la de ayer, sin solución de continuidad» (1986: 17).

Incluso se puede ser violento pasivo. La violencia no necesariamente se expresa con actos agresivos. Puede hallarse hasta en el desinterés por los otros, en la indiferencia por la vida de los otros, por su suerte, por su futuro, por todo cuanto pudiera significar la distancia de los otros.

Al poner el énfasis en el problema de la otredad, no pretendemos otra cosa más que hurgar en las distintas expresiones violentas mediante las cuales se manifiesta el rechazo al otro, a la condición del otro. A su vez, este rechazo tiene distintas manifestaciones, por no decir distintos pretextos. Una persona cuyos hábitos no se corresponden con los nuestros nos produce desconcierto, rechazo. Nos parece descortés, mal educada, inculta, fea, mala, etcétera. Los juicios mediante los cuales valoramos la condición de los otros son subjetivos y funcionan de manera contextualizada. Dos personas que, en nuestra subjetiva consideración, aparecen con hábitos semejantes, pueden no ser tan semejantes finalmente. La apreciación que de ambas personas expresamos tiene que ver con la relación que mantenemos con cada una de ellas y con los otros factores determinantes del juicio de valor que sobre ellas hacemos. Así que, si volvemos al caso de estas dos personas, encontramos que una puede ser inculta y la otra no; una puede ser mala y la otra no, etcétera. En el fondo de esa apreciación, está la relación y el interés que mantenemos con cada una de ellas. Mientras menos interés tengamos por la persona, más ajena nos resulta; es más «otra».

Esto nos permite apreciar algunos problemas de fondo presentes en la lectura del relato *El mudo de la estación*. Podría hacerse un inventario de las diferentes relaciones personales que permitirían fundamentar lo que acerca de la otredad se viene describiendo; sin embargo, preferimos centrarnos en el caso del protagonista, a fin de profundizar en cada una de las relaciones que éste sostiene con las personas y los grupos a lo largo de la historia.

El mudo de la estación

El mudo de la estación es el primer relato de la colección *El libro de las relaciones olvidadas* (Guatemala, Tipografía Nacional, 2011). Según expresa el autor en el prólogo, ese libro recoge la mayoría de los relatos y textos breves que escribió a lo largo de tres décadas, especialmente la de los años setenta. Por diversos motivos, estas narraciones habían quedado olvidadas. Las tres primeras narraciones —entre las que se halla *El mudo de la estación*— iban a constituir un volumen autónomo. El manuscrito se perdió cuando, a principios de 1982, la casa de seguridad de la guerrilla en la que se hallaban estos documentos cayó en manos del Ejército. *El mudo de la estación* debió haberse publicado en la *Revista Alero* en 1970. Así que, si bien la fecha de escritura de *El mudo de la estación* coincidió con los inicios de la lucha armada en Guatemala, dos referentes principales de la construcción de relato —la existencia de un indigente que residía en Santa Lucía Cotzumalguapa y el caso juzgado del indígena José María Miculax Bux, ejecutado en julio de 1946 bajo cargos de pedofilia y asesinato serial de niños y adolescentes— se remontan a unos años antes del surgimiento de la guerrilla. Mario Roberto Morales lo aclara de la siguiente manera:

El mudo de la estación era el idiota del pueblo en Santa Lucía Cotzumalguapa. Y yo de niño lo miraba y me producía miedo porque él era inofensivo ¿no? Era un retrasado mental que babeaba y andaba por las calles. La farmacia de mi padre tenía tres puertas. Entonces, se paraba en una puerta, ponía la mejilla, miraba para dentro, miraba los estantes, etcétera, fascinado con cualquier cosa, pero de ahí no pasaba; caminaba [por] todo el pueblo y después se iba por el rumbo de la estación del ferrocarril, que era donde vivía. Yo nunca me enteré donde vivía, porque para mí era un misterio. Él se iba y se desaparecía. Pero *El mudo de la estación*, como historia, se quedaba en eso. Entonces, yo

invento el asunto de la prostituta. Ahora, había niños crueles que a veces sí lo fastidiaban y él se enojaba y les tiraba cosas, pero él era físicamente... no controlaba bien su cuerpo como para tirar una piedra, o una cosa así. Caminaba con dificultad. O sea, era un individuo inutilizado para cualquier cosa. Y luego, está un relato de mi niñez que me hacía mi abuela, de algo que sí ocurrió en Guatemala, que fue el caso de un indígena que era violador de niños y su apellido era Miculax. No recuerdo su primer nombre ahora, pero eso se puede ver en la hemeroteca nacional. Eso fue en los años cuarenta, antes de que yo naciera, en tiempo de Ubico, de la dictadura de Ubico,² que duró catorce años. Debe haber sido entre los treinta y cuarenta años. No, ya en los cuarenta.³ Y a este individuo lo capturan y lo acusan de las violaciones. Y en la crónica que aparece en los periódicos de la época se relata que fue condenado a muerte y fusilado contra los paredones externos del cementerio general de la zona tres de Guatemala. Y hay fotografías. El tipo está sentado, en una silla, amarrado, porque está borracho. Él pidió, antes del fusilamiento, varios octavos de aguardiente y se emborrachó. Y cuando la descarga, estaba riéndose. Ahora, mi abuela afirmaba, como afirmaba muchas cosas, que no sé hasta qué punto eran ciertas o ficción, que ella había visto el fusilamiento, porque el fusilamiento fue en la calle. Es una avenida con un camellón

² Jorge Ubico Castañeda fue presidente de Guatemala del 14 de febrero de 1931 al 1 de julio de 1944.

³ Se trata del caso conocido como «Miculax». Capturado durante los primeros meses de 1946, el indígena José María Miculax Bux fue fusilado el 18 de julio de ese mismo año. El evento ocurrió, por tanto, durante el gobierno del presidente Juan José Arévalo Bermejo (1945-1951), periodo conocido como la Revolución guatemalteca (1944-1954). En efecto, el asunto ocupó la atención de los periódicos de la época. El caso dio origen a *Miculax*, de Jorge Godínez (Óscar de León Palacios, 1991), la cual es considerada por su autor como «una novela negra sobre los crímenes de Miculax», un pederasta que violó y asesinó a quince niños (véase, Hurtado, 2017: 00m, 53s-02m, 00s).

en medio, grande, con árboles y dos vías. Entonces, en 1942, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cualquier persona pudo acercarse ahí. Y seguramente se acercó una multitud a ver el fusilamiento, porque el tipo aterrizó a la ciudad. Una ciudad, en esa época, provinciana, antañona, en fin... (Morales, 2017a: 01h, 35m, 14s-01h, 38m, 49s).

El mudo de la estación es un relato que corresponde a la más temprana etapa de Mario Roberto Morales como escritor. El tema central —la marginalidad— ya no volvió a tratarse en la narrativa posterior del autor. Como él mismo sostiene:

Había una emocionalidad muy golpeada, en este momento, de mi parte, y por eso yo me fijo en la marginalidad, porque no sólo marginalidad había en Guatemala. Pude haberme fijado en otras cosas para armar historias o hacer relatos. Pero no, me fijo en el mudo de la estación. [...] Esa negrura también lastimaba mi sensibilidad en ese momento. Estaba pasando por una crisis que fue la que hizo que yo me fijara en esas realidades, porque las pude haber obviado y fijarme en otras; como, por ejemplo, en *Los demonios salvajes*, pues ahí está la ciudad, están los demonios, pero esas realidades marginales seguían allí, y en *Los demonios salvajes* yo no las veo. Estoy en otra sintonía, estoy sintonizado con la lucha armada, y es otro tipo de tragedia el que me llama la atención, más que el de la marginalidad (Morales, 2017a: 01h, 08m, 00s-01h, 09m, 49s).

El relato *El mudo de la estación* refiere la historia de un personaje a quien los lugareños conocen como *el mudo de la estación*; o, simplemente, como *el mudo*. El mudo es un indigente discapacitado con un conjunto de rasgos físicos que le dan una apariencia fea y grotesca ante los ojos de quienes lo miran. Nadie sabe dónde vive ni de dónde llegó el mudo. Se le identifica como el mudo de la estación

debido a que la estación del tren es el lugar en el que este personaje pasa las horas del día. Debido a sus características físicas y a su apremiante condición económica y social, todo mundo rehúsa el contacto directo y cercano con el mudo. Continuamente lo convierten en el objeto de sus bromas y burlas; varias de ellas lindan en la crueldad. Sólo una prostituta del burdel acepta ofrecer sus servicios sexuales al mudo; lo que provoca que él se obsesione con ella. Tras la muerte de esta mujer, la situación emocional del mudo se torna tan caótica que, en recuerdo de las emociones que la prostituta le hacía experimentar, el mudo comienza a sacrificar animales cruelmente. Un día, mientras ejecutaba a un conejo, el mudo fue descubierto por dos hombres «que odiaban a muerte a los idiotas y a los maricones». Enfurecidos, estos personajes agreden brutalmente al mudo. El pasaje se hace del conocimiento público y la gente del pueblo decide exilar al mudo a la capital del país. Pero, la víspera del viaje, los sujetos agresores —en estado de ebriedad— sacaron de prisión al mudo y lo castigaron despiadadamente, provocándole la pérdida de un ojo y otras dolorosas afectaciones. Tras ser aventado a un vagón del tren, el mudo llegó a la capital del país, lugar donde recibía un trato de semejante extrañeza, indiferencia y rechazo. Así vivió durante un tiempo, hasta que el dolor producido por el recuerdo de la finada prostituta comenzó a inquietarlo nuevamente, orillándolo a violar y asesinar a un niño. Este tipo de fechorías se repitieron durante algunos meses, hasta que una de sus víctimas escapó de morir estrangulado y lo denunció. Enterada de estos hechos, la opinión pública pidió la pena capital para el mudo. Éste fue ejecutado en el paredón de fusilamientos ante la presencia de una multitud que asistió a atestiguar el acontecimiento.

Ahora bien, se podrían distinguir diferentes expresiones de la violencia a lo largo de toda la obra narrativa de Morales. *El mudo de la estación* es un caso emblemático. En ese relato no existen referencias al movimiento guerrillero, pero sí a la situación de la violencia social y económica imperante en el país.

El mudo de la estación es un relato que se convierte en expresión y metáfora de una sociedad degradada, una sociedad en la que los más elementales valores de la vida humana son rebajados al grado de atribuir a algunos sujetos una condición casi animal. A la gente le fascina mirar al mudo comportándose como un mono, haciendo muecas como las de un mono. El comportamiento de la gente con el mudo permite mirar las reacciones ante la maldad y la incapacidad humana. A la gente le complace atestiguar las imperfecciones del personaje. A todos les deleita la constatación de sus deficiencias, porque eso les permite mirar la disfuncionalidad del mudo como algo ajeno ellos y, por tanto, como algo alejado de sus desgracias. La gente interpreta la vida del mudo como una existencia infeliz despojada del calor humano; su existencia carece de sentido. Ajenos a la vida del mudo, distantes del propio mudo —porque ni siquiera permiten que los toque, no vaya a ser que los contagie de alguna enfermedad o de alguna deficiencia—, los personajes gozan de la condición deficiente de aquél. ¿Habrá algunos que se compadezcan y, más que compadecerse, se familiaricen y solidaricen con la condición existencial del mudo?

A eso nos referimos cuando pensamos a *El mudo de la estación* como una metáfora de la pasión humana que se deleita en la desgracia ajena; desgracia que le permite imaginar, a quien la contempla, que no es el más desgraciado o el más infeliz. Habría que pensar en cuán desgraciados e infelices deben de sentirse los personajes del relato para regodearse ante la desgracia del mudo o asistir a su ejecución. ¿Qué sensación experimentan al verlo retorcerse de dolor tras el impacto de los disparos? Porque... ¿a poco esperan un acontecimiento insólito que lo salve de la muerte?

Marginalidad, «otredad»

Una vez elegido el mudo como eje de la presente reflexión, se necesita establecer el fundamento a partir del cual se puedan analizar las

relaciones que mantiene con su entorno. Al considerar que el trato recibido está en función de un conjunto de factores, hemos decidido utilizar algunos conceptos que ayudan a comprender y explicar el problema: la fealdad, la alteridad, la marginalidad, la otredad, la extrañeza.

Diversos enfoques resultan útiles para abordar estos problemas. Entre los que hemos elegido para el análisis de lo extraño destacan algunos trabajos de Michel Foucault y Gabriel Weisz; entre los que se han ocupado de analizar la simbología del cuerpo y la fealdad en los grupos humanos, los de Olga Sabido Ramos y Frida Gorbach.

Una sociología del cuerpo —como lo es el estudio realizado por Olga Sabido Ramos en *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción de lo extraño. Una perspectiva sociológica*— resulta importante, pues permite comprender al cuerpo como un recurso de sentido que marca zonas de familiaridad y extrañeza entre los seres humanos: «Cuando las personas interactúan no sólo hablan entre sí, sino se miran, huelen, tocan, escuchan, y dan sentido a los tonos de cómo escuchan. Los estados afectivos que dichos momentos fugaces y contingentes generan nos vinculan de formas específicas con los otros, del agrado al desagrado, del deleite al asco» (2012: 19). El desagrado y el asco son factores que determinan relaciones asimétricas entre las personas y marcan límites de pertenencia o extrañeza a un grupo. En la búsqueda de ese *extraño*, Olga Sabido considera lo siguiente: «sólo se es extraño en relación a otros. No hay extraños *en sí*, sino extraños *para otros* según los marcos de pertenencia en disputa. En dicho sentido, cabe destacar que lo extraño se explica siempre en contraste con lo propio y lo familiar. Lo extraño sólo tiene sentido si lo relacionamos con lo que consideramos familiar y nuestro» (2012: 17). Pero lo más importante de esta aseveración es lo siguiente: una manera de comprender lo extraño «radica en el desequilibrio de los recursos de poder disponibles para quienes la fabrican y para aquéllos a quienes se les aplica. Es decir, el tipo de relación que supone coloca a ciertas personas en una situación de desventaja y minusva-

lía. En ese caso, los extraños además de ser considerados ajenos a nuestro mundo son percibidos como inferiores» (2012: 17-18).

Quizá esto tiene que ver con el hecho de que, durante mucho tiempo, en el imaginario social prevaleció la creencia en seres híbridos, mezcla de animal y humano. Con esto se sobreentendía que el apareamiento de humanos con animales producía seres extraños con una fisonomía constituida por características tanto humanas como animales. Los avances de la ciencia establecieron un parteaguas en esas creencias. Así lo sostiene Frida Gorbach:

Y así, a finales del siglo XIX ya no habría mezcla de dos reinos, el animal y humano, ni mixtura de dos especies, de individuos, de sexos, sino irregularidades, rarezas, desviaciones, imperfecciones. No habrían [sic] dos naturalezas mezcladas, sino una sola; irregular, imperfecta. Nada de monstruos, solamente anomalías corporales (2008: 228).

Frida Gorbach se ha interesado insistentemente en el estudio de las deformidades del cuerpo humano,⁴ para lo cual asume una posición que va de la mano de reflexiones semejantes a las de Michel Foucault. Gorbach se pregunta: «¿qué tuvo que suceder para que se convirtiera [el anormal] en lo ilícito?». De lo cual concluye: «el cuerpo del monstruo es eso que tuvo que ser borrado para que la ley pudiera existir» (2008: 225). Para enfatizar esta revelación, en otro pasaje afirma lo siguiente:

Así es como la ley incluye al monstruo, excluyéndolo. Aunque suene paradójico, el monstruo se convierte en una existencia humana incluida en el orden jurídico únicamente bajo la for-

⁴ Además del trabajo que aquí se cita, puede consultarse otro más amplio e interesante estudio de Gorbach: *El monstruo, objeto imposible. Un estudio sobre la teratología mexicana siglo XIX* (UAM, 2008).

ma de la exclusión. Pero sucede que ese es el modo general como la ley se comporta: la condición de exclusión es la que permite que la ley se conforme a sí misma. En otras palabras, al monstruo hay que borrarlo para que la ley pueda existir. Es por eso que constituye el espejo de la ley, porque, de la misma manera como sucede con el sujeto jurídico, se necesita desaparecerlo para que la ley pueda erigirse en tanto tal (2008: 238).

A su vez, Michel Foucault sostiene lo siguiente: «Lo que constituye a un monstruo humano en un monstruo no es simplemente la excepción en relación a la forma de la especie, es la conmoción que provoca en las regularidades jurídicas (ya se trate de las leyes matrimoniales, de los cánones del bautismo o de la regla de sucesión). El monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido» (1990: 84). Gorbach lo expresa de la siguiente manera: «Por un lado, su cuerpo deforme contraviene las leyes generales de la naturaleza, y por el otro, ese mismo cuerpo transgrede el orden jurídico. Su nombre es en sí mismo una duplicación ya que constituye una manifestación contranatural y, al mismo tiempo, una especie de metafísica en tanto que duplica interiormente esa deformidad» (2008: 236). A partir de esto Gorbach concluye lo siguiente: «la deformidad determina al sujeto psíquicamente, o dicho de otra manera, la marca física, por sí misma, determina al futuro delincuente. Por ella, la mera existencia física de un sujeto termina violando la ley» (2008: 236). Entonces, ¿qué hacer con el «otro»? ¿cómo entender al otro? O, en palabras de Gorbach, «¿cómo alcanzar al otro?», «¿cómo llegar a comprenderlo?», ¿cómo pactar con el otro a partir de sus diferencias con el «nosotros»?

Las otras violencias

Ante todo, es necesario «justificar» la base de lo que consideramos como «otras violencias» ejercidas en la persona del mudo. Así que,

para tener una mejor idea de las características de este personaje, destacaremos los rasgos más pronunciados de su fealdad. A continuación, enunciaremos las acciones que, en diversos modos, expresan la violencia ejercida por el entorno.

Los rasgos de la fealdad del mudo se manifiestan de diversas maneras. Dibuja su eterna sonrisa babosa en los labios y pierde la mirada de vidrio en algún animalito de monte. Su característico vaho a sudor añejo es penetrante. Lleva puesto un sombrero de alas caídas completamente deforme y aguado. Soba el canto de las puertas con sus mejillas y continúa babeando el eterno charco que lleva sobre el pecho. Implora comida y centavos por todas las casas. El mudo llora cada vez que se entera de que alguien más ha estado con Agustina. Arrastra los zapatos de tan grandes que le quedan. Lleva el pantalón arremangado en la cintura, se le cae, se le desborda por encima del lazo que le sirve de cinturón. Sobre los hombros, una chaqueta de casimir rayado le cuelga cubriéndole los muslos. Arranque dificultoso de sus piernas, al caminar. Movía el cuello gelatinosamente. Ojos saltones. Tiene cabeza hirsuta y extrañamente picuda. Tras la agresión que sufre, el mudo pierde un ojo aplastado, para siempre, contra el vacío de su cuenca.

Ahora procedamos a enfatizar algunas expresiones de la violencia social hacia el mudo. Al nomás verlo, la gente empieza a molestarlo, le hacen insinuaciones y señas. Todos se ríen de su idiotez, de sus muecas de angustia. Al final, él mismo acaba carcajeándose; feliz, mira a todos. Tantea a ver si puede tocar a la gente, pero todos se echan para atrás porque es penetrante su característico vaho a sudor añejo. El barbero le grita: «Mudito, ¿te cogiste anoche a la Agustina? Yo sí, yo sí, yo sí». «¿Te doy para ir donde las putas?», le gritan al mudo. Él ríe, comienza a saltar como un mono, extiende la mano y saca un gesto de ruego con los ojos. A fin de conseguir algunas monedas, se ve obligado a ejecutar las muecas de quien está con una mujer. En el prostíbulo, lo ensuciaban con porquerías. Entre todas las prostitutas echaban al mudo a la calle cuando se hartaban de él.

Algunos pobladores lo ponen a acarrear leña o a jalar carretas en lugar de enyuntar a los bueyes. Le dan pan seco o fruta pasada como limosna. Tras la muerte de Agustina, algunos hombres le ofrecen dinero a cambio de que haga muecas de estar con ella en la cama. El mudo se pone serio y a menudo llora, pero como gime con quejidos de perro, eso provoca la hilaridad de los hombres. Cuando el mudo quiere tocar a alguien, todos corren hacia el atrio o se esconden por los alrededores del kiosco. Los niños le tiran piedras o fruta podrida, o lo maltratan a gritos desde la distancia. Algunos le tiran olotes o verdura pasada cuando el mudo corre, dejando atrás sus gemidos de dolor. Cuando dos hermanos panaderos miran al mudo sacrificar un conejo, lo agreden severamente: le botan los dientes de una patada, le inflan el cuello a pescozadas y le tuercen un brazo. La muchachada del pueblo enseñó al mudo a beber; después, él solo frecuentaba las cantinas. Los agresores del mudo lo sacaron de la cárcel y lo arrastraron, amordazado, por todo el empedrado de la Calle Real hasta llegar a la estación del ferrocarril. Le propinaron una paliza «innombrable»; le quebraron dos dedos de la mano izquierda y después le vaciaron un ojo de un garrotazo, lo cual le provocó un dolor penetrante que llegaba más allá del cerebro. Tras el arribo del tren, los agresores metieron al mudo en un vagón. Viajó a la capital en posición incomodísima acompañada de un dolor de cabeza y cara que lo hacía vomitar, además se sufrir vértigos provocados por el vacío en su ojo. Tras descubrirse la autoría del mudo en la violación y asesinato de varios niños de entre cinco y diez años, fue condenado a la pena capital. Después de ser fusilado en el paredón, un capitán lo remató con un certero balazo en la cabeza.

Ahora bien, lo señalado en los párrafos anteriores permite apreciar cómo el humor negro se mantiene constante a lo largo de la historia. Aunque el autor se ha referido a este aspecto a propósito de otras de sus historias, cabe citar su aseveración. Morales sostiene lo siguiente:

El humor negro es una característica guatemalteca, también en México, pero por otras razones. En Guatemala, es un mecanismo de defensa. A veces, el humor negro es muy cruel, muy cruel; y, a veces, hasta suicida; es decir, uno se involucra, de tal manera que, en el humor negro, sale mal parado uno mismo; es decir, son golpes a la autoestima, son golpes a la propia dignidad, a veces, porque uno arrolla a los demás y se pasa arrollando a uno mismo. Y es la única salida a un dolor y a una frustración muy grandes; frustraciones que, en Guatemala, son muy prolongadas (Morales, 2017a: 1h, 02m 38s-1h, 03m: 28s).

En un mundo convulsionado, el «otro» sirve para mirar las desviaciones de la norma. En su condición «otra», el «otro» causa admiración, desprecio y, sobre todo, rechazo. Probablemente, el factor determinante del rechazo del mudo sea de carácter económico. En la sociedad capitalista, la posesión de bienes materiales determina la aceptación y respeto en la sociedad. Despojado de la posesión de todo valor económico, el valor que ocupa este personaje puede situarse en la escala más baja del valor de cambio. De ella se derivan otros valores —la apariencia física, por ejemplo— que establecen el trato recibido por el mudo. Hay una serie de rasgos de su persona que le devalúan: sucio, maloliente, tuerto, mudo.

En el afán por preservar el orden —nuestra paz y nuestra tranquilidad— nos aterra toda desviación; lo contrario a nuestros hábitos y nuestras aspiraciones habita en lo no deseado. Es *lo otro*; eso constituye la *otredad*. Es el reverso de nuestra identidad, individual y colectiva. Esa *otredad* nos espanta, nos aterra. Le tememos, le rechazamos; incluso, le despreciamos. Nos burlamos del feo, porque nos consideramos no feos; desdeñamos al inculto, porque nos consideramos cultos. El rechazo a la fealdad es un caso de rechazo a la *otredad*. Lo feo es lo extraño. No corresponde a las aspiraciones sublimes del mundo y, por lo tanto, se sitúa en lo no deseado.

A todas esas entidades contrapuestas a nuestra identidad las ubicamos fuera de nuestro entorno. Los convertimos en sujetos marginales a los que quisiéramos esconder o desaparecer. Tal vez nos avergüenzan porque, en el fondo, tememos que la distancia entre ellos y nosotros sea tenue, sutil. Si ése fuera el caso, esos otros sujetos marginales se diferencian de nosotros por el simple hecho de que somos nosotros quienes los miramos y los situamos en un lugar específico. Cuando constatamos defectos en las otras personas, evocamos nuestros propios defectos. Eso nos produce rechazo, repulsión. Rechazamos nuestros defectos evocados por los defectos de las otras personas, y por eso las rechazamos.

Todo lo anterior permite comprender el tipo de relaciones suscitadas en el entorno de *El mudo de la estación*. En Guatemala se conoce como mudo a la persona que sufre alguna discapacidad mental.

En el relato de Morales, el mudo es un sujeto marginal económicamente improductivo; constituye una carga social, un impuesto que todo mundo paga —a regañadientes— con la limosna o con cualquier otro tipo de beneficio. Al entorno social, el mudo le sirve como una distracción, una oportunidad para hacer frente a las exigencias del mundo capitalista. Con las ironías al mudo, con el abuso ejercido contra su persona, se responde a ese *otro* inasible e inmaterializado que es el mundo capitalista, al cual es difícil oponerse. El mudo es el chivo expiatorio mediante el cual la sociedad descarga la tensión que le representa la existencia en un universo materializado con apenas los recursos básicos para su subsistencia.

El rechazo social se deriva de la desviación de la norma física. Aunque habituadas al intercambio comercial de su cuerpo, las prostitutas rehúsan vender placer al mudo. Aparentemente, esto obedece a su apariencia física; sin embargo, al estar acostumbradas al contacto con sujetos de costumbres variadas, no se explica el rechazo que sienten por el mudo. En apariencia, ese rechazo es físico: les asquea la idea de tener frente a sí a un sujeto sucio que

escurre baba. En principio, podríamos imaginar que el intercambio comercial de su cuerpo se basa en el valor material de sus clientes, quienes poseen las cantidades de dinero que les permiten comprar el placer su cuerpo. Al rechazar al mudo, sin embargo, pareciera que la relación se soporta, además, en la apariencia o el atractivo físico de los clientes. De tal suerte que no basta con poseer una cantidad suficiente de dinero; hace falta, además, ser guapo; cuando menos, poseer una apariencia física que cabría en la norma de lo aceptable. En realidad, el problema del mudo no tiene que ver solamente con su apariencia física, ni con su estado de salud, ni con su condición social y familiar. El gran problema es la carencia de bienes que despierten, en las prostitutas, la ilusión de un cambio en su vida. Un indigente como el mudo no garantiza, en absoluto, ninguna posibilidad de cambio. Enteradas de la dificultad con la que el mudo logra reunir la cantidad apenas suficiente para satisfacer las exigencias de Agustina, las demás sexoservidoras encuentran poco atractivo al indigente. Las deficiencias físicas y orgánicas del cuerpo del mudo, sumadas a las condiciones de higiene en las que vive, son el pretexto del rechazo.

Desde el punto de vista de la higiene sexual, el mudo es más saludable que las prostitutas que se niegan a venderle su cuerpo. Más saludable, incluso, que varios clientes «respetables» del prostíbulo. El mudo es monógamo por necesidad. Agustina es la única pareja sexual que el mudo conoce, pues las otras no soportan mirar su cara de idiota babeando asquerosamente, al momento de la relación. En el fondo, seguramente imaginan al mudo como portador de varias enfermedades. La suciedad en la que vive, por no decir la fealdad de su apariencia física, pone en guardia a todos. Nadie quiere ser como el mudo. Mientras más alejado se le mantenga, menos probabilidad existe de contagiarse de sus defectos.

Pero es precisamente Agustina quien revela la verdadera razón del rechazo. El cuerpo adquiere valor en función de su capacidad de posesión de los bienes materiales.

Lo feo. El mal

El ideal es lo bello. Simbólicamente, lo bello está asociado a las más nobles virtudes. Héroes, dioses, diosas, hadas, ninfas y todo un amplio repertorio de seres «buenos» constituyen el ideal de belleza en la mente humana.

Rara vez lo bello convive con lo perverso. Cuando esto sucede, la belleza misma atenúa los defectos. A un rostro hermoso se le perdonan insignificantes iniquidades. Si esas mismas iniquidades corresponden a un rostro feo, la cosa cambia. Como si la perversión —u otros vicios igualmente despreciables— fuera compañera natural de la fealdad.

Odiarnos las malformaciones o, cuando menos, las rechazamos. Quisiéramos huir de ellas, esconderlas, alejarlas, echarlas a la basura, porque representan la amenaza de nuestra propia imperfectibilidad. Somos soberbios y ufanos en el ideal de belleza.

Ése es «el otro», el «no yo»; es el monstruo despreciable, cuya función es recordarnos la amenaza de nuestra caída.

Si algo pudo enseñarnos el imaginario sobre las brujas y el infierno fue, precisamente, el enaltecimiento de la fealdad como símbolo natural del mal. El infierno, destino inevitable de los pecadores, es un lugar escalofriante poblado por seres monstruosos y mal olientes que fungen como verdugos para hacer pagar las faltas cometidas en la existencia terrena. Las brujas, mujeres «infieles» y «traidoras», son igualmente feas. El propósito era, tanto en la concepción popular y teológica del infierno, inhibir las tentaciones humanas que amenazaran el orden social.

Bailaba como mono

Para los pobladores, el mudo es motivo de diversión. Su condición indigente no es ajena a nadie. El mudo es un personaje tan popular que resulta difícil imaginar que alguien no esté enterado de su

existencia; que alguien no lo identifique tan pronto se cruce con él. En esas interrelaciones encontraremos que algunos, sensibles a la necesidad del mudo, le ofrecen monedas o algo de comer. Pero el énfasis del narrador está en el rechazo y, más significativamente, en las burlas constantes de las que el mudo es objeto. Tan pronto lo miran aparecer, a todo mundo le da por burlarse de él. Le obligan a que se comporte como ellos gustan. Les deleita mirarlo bailar como un mono y hacer la serie de muecas que les causan tanta gracia. Disfrutan aún más cuando el mudo parece festejarles, riéndose de sí mismo. Algo también significativo es el hecho de que no permiten que los toque. Cabría preguntarse hasta dónde sería posible hablar de una violencia pasiva en este tipo de relaciones. Paralelamente a la diversión de quienes se deleitan mirando y escuchando al mudo, está también el afán de considerarlo en una condición infrahumana, animalesca —como ellos no quisieran ser—. Debe parecerles sumamente ridícula la imagen del mudo bailando como un mono; ridícula y fea.

No intentaremos hurgar en manifestaciones del inconsciente acerca de este rechazo y diversión que provoca lo animalesco en la contemplación humana, pero es importante tener presente que la diferencia entre el ser humano y el mono es, de alguna manera, mínima. Mirar el comportamiento de un mono produce gracia debido a que remeda el comportamiento humano; en la gracia y ridiculez del mono, las personas miran su propia gracia y ridiculez.

Algo semejante ocurre con el pasaje del mudo bailando como un mono. Los pobladores no ven al mono en el baile del mudo; ven su propia ridiculez, su propia fealdad. El asunto aquí es que ellos son responsables del comportamiento del mudo; responsables de lo que a ellos les parece ridículo y gracioso. Con este hecho niegan la condición humana del mudo; además, la negación se hace mediante la violencia pasiva, en virtud de la distancia que guardan con la persona del mudo. El mudo es parte de la *personalidad* colectiva del

pueblo. Funge como placebo porque les permite esconder su propia realidad violenta, carente, emergente, insatisfecha.

El aspecto más significativo no se sitúa únicamente a nivel de la subjetividad. Algunos personajes llevan la violencia al extremo. No conformes con las burlas —a través de las cuales experimentan la catarsis de su propia insatisfacción—, someten al mudo a castigos tan severos que sólo pueden explicarse por el hecho de que son aplicados a la persona del mudo. Difícilmente esos castigos se aplicarían a otro personaje en una condición diferente.

El sacrificio de los conejos, por ejemplo, permite distinguir la condición diferenciada del castigo que se le impone al mudo, por el simple hecho —insistimos— de tratarse de él. Resulta significativa la preocupación de los personajes por la vida de los conejos. Parece una apreciación hipócrita de quien le da prioridad a la vida del animal sobre la vida del ser humano. Pero el colmo de la violencia colectiva contra el mudo la hallamos en su ejecución. Independientemente de las razones —violar y asesinar despiadadamente a los infantes— que impulsan a la colectividad a imponerle un severo castigo, destaca el hecho de que la ejecución pública parece el colmo del desinterés por el otro y de la negación de su condición humana.

La ejecución pública de un convicto fue una práctica que prevaleció durante varias décadas en el sistema de justicia penal guatemalteco. Su carácter *legal*, sin embargo, no sustrae la marca violenta que le imprime a la sentencia. Por cierto, la novela *El hijo de casa* (2004), de Dante Liano, es abundante en la descripción del entorno de la ejecución pública de un convicto. Mario Roberto Morales opta también por la descripción del entorno de la ejecución: «Puestos de venta de helados, de refrescos y de gorritos para el sol de los que venden en el estadio habían sido instalado la noche anterior. La gente comía, fumaba, hablaba nerviosamente, nadie permanecía quieto» (2011a: 23).

La locura del mudo

En su *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault había encontrado que, durante el siglo XVIII europeo, se consideraba que la locura tenía un sentido y un origen oscuramente moral: «su secreto la emparentaba con la falta y la animalidad, de la cual se percibía la inminencia en los alienados, y la cual paradójicamente, no los hacía inocentes». Además, la miseria forma el medio más favorable para la propagación de la locura (Foucault, II, 1998: 52 y 62).

El ser humano no halla qué hacer con su *humanidad*; por un lado, su capacidad de razonamiento le satisface porque lo sitúa en un estado superior en relación con los demás seres; por otro lado, esa capacidad le causa dolor porque, a diferencia de los otros seres —los animales—, tiene conciencia de su ser, de su compromiso, de su *deber ser*. Eso le causa displacer, dolor, angustia.

El loco es el «otro», el feo, el sucio, el improductivo, el anormal, el perverso, el malo, el egoísta. De estos calificativos, uno de los que mejor describe la personalidad del mudo es el de *anormal*. Para los otros, el mudo es anormal. Anormal por ser criminal. Pero se trata de una anormalidad que funciona como un crisol de otros antivalores: feo, indigente, insalubre, malo, criminal. El rechazo a tales antivalores no se manifiesta abiertamente, pues sólo se le aparta so pretexto de su criminalidad. Al mudo se le castiga dos veces: la primera vez se le expulsa de su pueblo original; la segunda, se le ejecuta públicamente tras encontrársele culpable de violación y homicidio de varios niños.

La anormalidad del mudo daría pie para cuestionar hasta dónde es una anormalidad propia de él; o bien, hasta dónde se trata de una anormalidad colectiva. Desde otro punto de vista, la agresión del mudo podría considerarse como una respuesta a las agresiones recibidas por la sociedad. Si ése fuera el caso, estaríamos ante la sentencia de un criminal acusado por *criminales*.

«¿La civilización es realmente civilizada?», se cuestiona Tomás Bernal Alanís (2008: 157) a propósito de las contradicciones que la civilización

manifiesta como reacción ante el problema del cuerpo humano. Aquí hace falta hacer una revisión de asuntos escabrosos e incómodos para determinar la posición del cuerpo «como una construcción social y cultural que dan vida a un organismo social que tiene múltiples lecturas sobre la condición humana» (Bernal, 2008: 153-154).

En este sentido, cabe referir la historia de «El alienista», de Joaquín María Machado de Asís,⁵ debido al sarcasmo con el que éste crea su historia ficticia. En el relato, se sugiere que casi toda la población de Itaguaí padece un tipo de trastorno mental —la reclusión de personas afectadas por problemas mentales alcanza el ochenta por ciento del total de habitantes—, sin que eso afecte su convivencia rutinaria. De tal suerte que el médico alienista encargado de la Casa Verde, sitio en el que se recluye a todos los locos, modifica su comprensión del problema. Debido a este hecho, formula una hipótesis opuesta: los locos deberían ser los normales, es decir, un porcentaje mínimo. Al colmo de esta conclusión llega el médico cuando, tras haber «curado» a los «pocos» nuevos afectados de un padecimiento mental, él mismo se reconoce como loco al descubrir que, según la opinión de los otros, él es un ser perfecto. Esta inversión en la comprensión del padecimiento sugiere la posibilidad de que el mudo sea señalado como culpable y castigado por una sociedad *loca* y *ciega* ante su propia locura.

De por sí resulta exagerado y absurdo el hecho de que al mudo se le castigue por haber sacrificado despiadadamente unos conejos —¿maltrato a la vida de los animales?—. Quienes lo condenaron jamás se percataron del maltrato que ellos protagonizaban, día con día, en la persona del mudo al degradarlo, al mofarse de su condición y tratarlo como a un animal.

Si nos apoyamos en una línea de la psiquiatría forense que considera a la maldad como una condición propia del ser humano, ya que desde

⁵ También el relato «La sala número 6» de Anton P. Chéjov tiene un planteamiento semejante al de Machado de Asís, pero preferimos centrarnos en el relato de este último debido al sarcasmo que lo caracteriza.

su nacimiento muestra una tendencia a causar dolor al otro,⁶ el castigo impuesto al mudo sugiere que, detrás del castigo, se esconde una dosis de «envidia» experimentada en los verdugos. En su locura, el mudo satisface, mediante la transgresión de un interdicto ancestral, su tentación por dañar a los otros: los conejos y los niños.

Tanto la ejecución del mudo como la contemplación de este acto por una multitud hacen pensar en una cita de Carlos Varela Nájera: «Cuando se le quita la vida al otro con cualquier tipo de instrumento, por más avanzado que sea, lo que se expresa es un estado de atraso psíquico tan lamentable, al que Freud llamaba decadencia del ser, irracionalismo atroz propio de los primates» (2013: 115). A esto hay que agregar el hecho de que la sentencia tiene un sustrato alevoso, el cual da pie al desborde morboso de la contemplación. En todo caso, cabría preguntar si la decisión no está motivada por un sentimiento de envidia, debido a la popularidad que el mudo tenía.

Consideración final

A lo largo de la presente reflexión acerca de *El mudo de la estación* hemos podido interpretar las valoraciones subjetivas sobre las cuales se establecen las relaciones interpersonales en el contexto de una sociedad que, como la guatemalteca, ha vivido la primera fase de la lucha guerrillera con todas sus implicaciones.

Aunque —como lo sostiene el autor del relato— el tema de la marginalidad ya no volvió a llamar su atención, la historia del mudo es reveladora, ya que permite identificar la intuición creadora de un autor que no se inclina por la ficción pura. *El mudo de la estación* se sustenta en experiencias vividas por el autor y por historias cono-

⁶ El libro de Robert I. Simon, *Los hombres malos hacen lo que los hombres buenos sueñan* (Buenos Aires, Polemos, 2011), resulta revelador para comprender conductas relacionadas con el hecho de infligir daño a otros seres humanos.

cidas por él. Con base en dos incidentes —uno, atestiguado por él mismo; otro, conocido por revelaciones familiares—, el autor articula una historia ficticia que, sin embargo, muestra los entretelones de una realidad guatemalteca marcada por el signo de la violencia en diferentes manifestaciones. La violencia social ejercida contra el protagonista revela —en parte— la apreciación subjetiva a partir de la cual las colectividades excluyen de su seno a sujetos marginales, incurriendo en severas contradicciones históricas acerca de su relación con el *otro*.

Contexto, anticipo, vigencia de *Los demonios salvajes*

Carlos López

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

I

Desde *Obraje*,¹ su primera novela, Mario Roberto Morales encontró una voz característica —lúdica, iconoclasta, irónica— que luego definiría como «hedonista, dionisiaca y festiva» en el prólogo de *Los demonios salvajes*, un banquete lingüístico que modernizó la manera de narrar en Guatemala.

Hay escritores que nacen viejos para ejercer su oficio, es decir, con sabiduría, conocimiento, sensatez. Hay escritura vieja desde que nace, como *La tumba*, de José Agustín, el precedente literario mexicano anterior a *Los demonios salvajes*. El paralelismo entre ambas novelas es inevitable; son semejantes los protagonistas capamedieros que, sin ocupación, dedican su ocio al consumo de mariguana, en el primer caso, y a sustancias etílicas, en el segundo. La diferencia abismal entre Agustín y Morales es que el tiempo ejerció la crítica implacable en contra de aquél: su novela no aguanta una segunda lectura.

Las lecturas en la que abrevó Morales fueron diversas: la de los mal etiquetados por Margo Glantz como autores de la Onda —Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y José Agustín—; la de Guillermo Cabrera Infante, que revolucionó la literatura continental con su libro inicial *Así en la paz como en la guerra* —prefiguración de *Tres tristes tigres*, la cima de la escritura experimental en América Latina—; la de Julio Cortázar y su *Rayuela*; en la de Macedonio Fernández con su *Museo de*

¹ *Obraje* fue escrita en 1970; sin embargo, su publicación se realizó cuarenta años más tarde.

la novela de la eterna; en la de los estadounidenses Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti —la generación Beat— y, en la antesala, en la del francés Louis-Ferdinand Celine. También en Francia, la novela *Les valseuses* —traducida como *Los rompepelotas* y *Las cosas por su nombre*—, convertida en película y dirigida por Bertrand Blier en 1974.

Éste era, *grosso modo*, el panorama literario durante la creación de *Los demonios salvajes*. El ambiente político de ese entonces era —como ahora— de alta tensión: Estados Unidos —con su política del gran garrote— invadía países para derrocar gobiernos electos dentro de los pocos espacios que el sistema electoral burgués permitía. Con este plan intentaba legitimar las dictaduras afines al Imperio. Una de las protestas más impactantes en contra de Estados Unidos ha tenido lugar en su territorio: el movimiento *hippie*, un movimiento vigente. En París y Portugal, la juventud inició una vigorosa protesta, la Revolución de los Claveles, para decir no al fascismo. En México, los estudiantes libraron, junto al pueblo, una batalla contra la dictadura fascista de Gustavo Díaz Ordaz. En Guatemala, los estudiantes de secundaria y bachillerato —aglutinados en el movimiento Fuego— impulsaron las jornadas de protesta durante marzo y abril de 1962.

En México se había publicado, en 1976, el antecedente guatemalteco de *Los demonios salvajes*: la novela *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores.² La derrota del primer brote guerrillero de los tiempos modernos en el país a manos de la reacción guatemalteca apoyada por la CIA propició una resaca en los jóvenes guatemaltecos. Aunque se sentían huérfanos de ideología, su actividad militante cambió de forma: se organizó, se amplió, maduró.

² Es preciso asentar que Morales había terminado la escritura de su narración un año antes de que se publicara la obra más conocida de *El Bolo* Flores.

II

Derrocado el presidente Jacobo Árbenz Guzmán —27 de junio de 1954—, en Guatemala se instauraron los gobiernos de Carlos Alberto Castillo Armas (1954-1957), Guillermo Flores Avendaño, Miguel Ydígoras Fuentes (1958-1963), Enrique Peralta Azurdia (1963-1966), Julio César Méndez Montenegro (1966-1970), Carlos Manuel Arana Osorio (1970-1974), Kjell Eugenio Laugerud García (1974-1978), Fernando Romeo Lucas García (1978-1982), José Efraín Ríos Montt (1982-1983), Óscar Humberto Mejía Víctores (1983-1986). Doscientos cincuenta mil muertos, un millón de desplazados internos y dos millones de exiliados y refugiados dejaron como saldo estas persignadísimas personas. Entre éstas existen protagonistas de distintas novelas. Por ejemplo, Manuel Estrada Cabrera, quien fue inmortalizado por Miguel Ángel Asturias en *El señor presidente*.

Como en toda tiranía, Guatemala fue gobernada mediante descomunales decretos. Veamos ejemplos de tres periodos históricos. I. 13 de octubre de 1876: En el Palacio Nacional se emitió el decreto 165, el cual desapareció a los indígenas al convertirlos, como por arte de magia, en ladinos

Justo Rufino Barrios General de División y Presidente de la República de Guatemala, CONSIDERANDO: Que es conveniente poner en práctica medidas que tiendan a mejorar la condición de la Clase Indígena. Que varios aborígenes principales de San Pedro Sacatepéquez —departamento de San Marcos— han manifestado deseo de que se prevenga que aquella parcialidad use el traje como el acostumbrado por los ladinos; DECRETA Artículo único: Para los efectos legales, se declaran ladinos a los indígenas de ambos sexos, del mencionado pueblo, quienes usarán desde el año próximo entrante el traje que corresponde a la Clase Ladina.

II. 1902. Estrada Cabrera decretó que el volcán Santa María nunca hizo erupción, pues el gobierno estaba ocupado en la organización de los festejos de Minerva dedicados a él. Y una tragedia como la sufrida por el pueblo de Quetzaltenango —dos veces el mismo año— no interferiría en dichos preparativos. III. 1918. Guatemala tenía dos millones de habitantes en 1916, pero Estrada Cabrera fue reelecto por diez millones de votos. Dos años después de esto, decretó la creación de la Universidad de Guatemala, entonces llamada Universidad Estrada Cabrera, y le otorgó al presidente el primer doctorado *honoris causa*. Hace algunos años, también un miembro del ejército y ministro de Educación dispuso que ese año todos los estudiantes se graduarían por decreto.

A lo anterior debe agregarse el folklore de los mandatarios guatemaltecos. Un caso ilustra su tesitura: cuando Miguel Ydígoras Fuentes era candidato a la presidencia de la República prometió que todos los guatemaltecos «iban a poder tener un pollo en sus ollas» y que iba a gobernar con «mano de acero inoxidable». Los tiranos se sienten dioses omnipotentes: crean la realidad o la borran del planeta con guante blanco.

III

¿Qué hacía el autor de *Los demonios salvajes* en el país de la eterna dictadura? Militaba en la guerrilla, leía, escribía. Era un ser privilegiado, capamediero, estudiado; cantaba boleros. Con sólo veinticinco años de vida escribió una novela que hasta en el nombre es el antecedente de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes* hicieron la cartografía cultural de México; *Los demonios salvajes*, la de Guatemala. Aquélla es la obra más metaliteraria de los últimos tiempos; ésta, la novela más revolucionaria de Guatemala —no por el tema, pues hay diferencias no sólo en la vida personal de los autores, sino por el compromiso, la toma de conciencia, la lucha—.

Ambos escritores echan mano de las rupturas narrativas, del ritmo, del lenguaje desenfadado y culto, de las referencias académicas, del viaje, del alcohol, del sexo y del desgarrate. La distopía de Bolaño y la utopía que cargaba Morales en la mochila. Ambas novelas son filosas. Bolaño desmorona los adobes en que se suben los literatos grises; Morales socava la solemnidad de una sociedad hipócrita adormecida con religión, marimba, alcohol y nacionalismo al tiempo que derriba los cimientos de una educación mediocre. Hallo más analogías entre estas dos novelas, pero también entre los autores: los dos hicieron sus personajes de diecisiete y dieciocho años; ambas están ubicadas en el mismo periodo histórico —Bolaño, 1975-1976; Morales, 1972-1975—. Además, los registros del habla coloquial, el centón de su arquitectura y las mini historias que cuenta cada fragmento crean gajos autónomos del relato central, que es difuso en ambas novelas y lo que menos importa. El hilo de cada relato pasa por el absurdo, la parodia, el sarcasmo, la crítica. Uno narra los viajes de dos adolescentes en busca de Susana Tinajero, la fundadora del movimiento literario Real Visceralista; el otro, los viajes de *Los demonios salvajes* en busca tal vez del Real Surrealismo. Morales se anticipó treinta años a Bolaño. Morales surgió de una realidad lacerante, en llamas; Bolaño, de una realidad parecida. Pero, mientras Bolaño no defendió a su pueblo en los momentos cruciales, Morales lo hizo tanto con la pluma como con el fusil —como lo hicieron Otto René Castillo, Roberto Obregón, Luis de Lion, Mario Payeras y tantos más que combatieron al lado de su pueblo por las causas justas, democráticas, emancipadoras—.

IV

Canche, Choco, Bianchi, Chispa, Chali, Chabela, Güicho, Chang, Davicho, Chuy y Bitch son algunos de los nombres de los personajes de *Los demonios salvajes*. La utilización de sustantivos con el dígrafo *ch* se debe a la musicalidad que genera. Nos remite a los extremos de lo cómico

y de lo trágico; está a tono con el carácter festivo de la novela. En el dialecto guatemalteco, canche se le dice al rubio; choco, al ciego. Muchos sustantivos y adjetivos inician con *ch*: chilero-cholero (bonito-sirviente), chalán-chancle (mentiroso-catrín), chapín-chapucero (guatemalteco-mal hecho), chance-chapuz (trabajo-arreglo a medias), chenca-charamila (colilla-licor), chispa-chito (borracho-beso). Varios topónimos del país también contienen la *ch*: Chiquimula, Chichicastenango, Chimaltenango, Quiché, Chajul, Suchitepéquez, Chinautla, Pochuta. La mayoría de chapines llama Chapinlandia —en espanglish—a su país; éste es también el nombre de la marimba oficial de Guatemala.

Morales se nutrió de la cultura popular mexicana: música, teatro, cine. La serie televisiva de más duración —empezó en 1971, y no se sabe cuándo terminará— y de más impacto en América Latina, *El chavo del ocho*, tenía entre sus personajes a la Chilindrina, la Chmoltrufia y Chespirito. Otro programa que alternaba con *El chavo del ocho* era *El Chapulín Colorado*, quien portaba en su traje de antihéroe la «ch» en mayúsculas y sus palabras preferidas eran chispoteó y chanfle. Con él actuaban Chapatín, Rascabuches y el Chato. Chabelo³ se inició en la televisión mexicana en 1950 y también marcó a generaciones de latinoamericanos, quienes adoptaron como suyos los personajes difundidos por el imperio cultural mexicano.

Además de la cuestión fonética relacionada con la *ch* —la cual dejó de aparecer como letra independiente en la *Ortografía* desde la edición publicada por la Real Academia Española en 2014—, en la novela de Morales aparece el estribillo «¡Ay, tú!» de manera intermitente. En Guatemala, esta expresión encierra ironía y crítica. En una sociedad patriarcal dicha expresión tiene connotaciones racistas, económicas, sociales, culturales, clasistas. En la sociedad guatemalteca, el uso del pronombre *tú* en lugar de *vos* entre hombres es visto como una mariconada; si a esto se antepone la interjección

³ Personaje de la farándula mexicana que duró casi setenta años en distintos programas de Televisa. El más largo fue *En familia con Chabelo* (1967-2015).

«ay», la expresión denota un refinamiento insoportable en una sociedad que exalta el machismo. «Ay, tú» también hace referencia a alguien exagerado que no soporta ser tocado ni con el pétalo de una rosa. Además, es la forma sustantivada de fino o exquisito. La expresión «No seás ay, tú» equivale a «No seás sombrerito de Esquipulas» lleno de babosadas o de tiquismiquis. Morales de nuevo reta al *stablishment*; con dos palabras le da un golpe en cada mejilla a la doble moral. Ésta es la otra historia de *Los demonios salvajes*, la del lenguaje con apariencia lúdica, iconoclasta, pero con una profundidad conceptual, crítica; el lenguaje como arma.

**La poesía revolucionaria, un homenaje a la vida
de Otto René Castillo y Roberto Obregón
en *La Ideología y la lírica de la lucha armada en Guatemala***

Brenda Marisol Arana Paxtor
Universidad de San Carlos (Guatemala)

Mario Roberto Morales aborda diversos temas en sus obras literarias. Quizás uno de mayor relevancia sea el levantamiento de los cuadros guerrilleros surgidos durante el conflicto armado interno en Guatemala. Mario Roberto Morales hace gala de su conocimiento de la historia reciente de su país. Además, el haber formado parte de dichas organizaciones, le confiere más autoridad.

Durante la época del conflicto se produjeron textos escritos por intelectuales y conocedores de la guerrilla. Tal es el caso de Marco Antonio Flores, Luis Alfredo Arango, Luis de Lion, Otto René Castillo y Roberto Obregón. Morales estuvo influido por la poesía de su juventud, debido a los ideales revolucionarios:

las significaciones plasmadas en la obra de Castillo y Obregón han tenido en las juventudes guatemaltecas —sobre todo de capa media— un efecto fuertemente concientizador relativo a ciertos factores culturales que tienen que ver con el pasado precolombino y en relación con la lucha que los jóvenes [la edad promedio del guerrillero oscilaba entre los 17 y 24 años] protagonizaron en forma de lucha armada guerrillera contra el régimen dictatorial (Morales, 2011b: 22).

El movimiento revolucionario incidió en el pensamiento cultural y artístico del llamado arte comprometido con la Revolución guatemalteca. Dichos pensamientos guardan relación con otros grupos de la misma ideología ubicados en Managua, México y la Habana.

Lo anterior se fortalece con lo dicho por Emmanuel de Jesús Tornés: «El acontecimiento político que marca indeleblemente estos productos novelísticos es el fenómeno de la insurgencia armada, que se inicia en Guatemala a partir del intento de golpe de estado el 13 de noviembre de 1960 por parte de un grupo de oficiales del ejército» (Tornés, 1988: 5).

Respecto a la ideología rebelde, Lenin repetía: «Sin la teoría revolucionaria no hay acción revolucionaria». Esto da cuenta de que Mario Roberto Morales escribe sobre temas de insurgencia y sus consecuencias porque los conoce desde dentro. Asimismo, los discursos literarios pueden influir en el desarrollo político de una sociedad, y eso se refleja en *La Ideología de la lírica de la lucha armada*.

Estructurada en cinco capítulos, la obra de Mario Roberto Morales es la evidencia de una ardua investigación. Su organización comprende un plano metodológico en el cual se realiza un análisis socio-ideológico del proceso de la producción literaria y presenta los antecedentes teóricos de la propuesta de trabajo. El capítulo II, titulado Nivel estructural, está relacionado con el contexto histórico al cual alude la obra. Inicia con los primeros acontecimientos ocurridos en el marco del levantamiento armado —1960— y, de manera secuencial, conduce al lector por un largo recorrido de la historia guatemalteca.

La obra presenta narraciones de diferentes testigos y protagonistas del conflicto armado en Guatemala. Resulta curioso, pero, en cuanto a la verdad ocurrida en el país de la «eterna primavera», muchos fueron los narradores de esas verdades. Por eso no es de extrañar que, en *La ideología y la lírica*, el lector se encuentre con la voz de un guerrillero, de un intelectual, de un escritor, incluso la de un soldado. Los personajes ficticios o reales revelan hechos que pueden ser comprobados a través de la historia escrita y oral de Guatemala. En la historia escrita, porque sobresalen documentos donde miles de refugiados revelan sus vivencias durante el desarrollo de estos hechos. También se conservan grabaciones de testimonios otorgados a las autoridades por investigadores privados o periodistas. En ellos

se denuncian las masacres ocurridas durante el conflicto armado en Guatemala.

En este libro, un aspecto de relevancia lo representan las ideologías de militantes guerrilleros, estudiosos de las letras, catedráticos y poetas, quienes secundan el anhelo de libertad y justicia a través de la denuncia. Esto se comprueba en las palabras de poemas como éste de Luis Alfredo Arango citado por Morales (1994: 125):

Huellas

Se recogen innecesarios mutilados,
de color zapuyul,
y me llena de tristeza y de misterios
y se me queman las manos
cuando los toco...

A veces, como hoy, siento tristeza
porque escribo versos y un poeta ¿qué?
¿para qué sirve?...

Mueren amigos y me pongo a sollozar,
muero con ellos de tristeza insoportable,
con el mapita de Guatemala ametrallado en
(el pecho)
Con la bandera, con el escudo, pintados
con un sueño escolar.

Mueren hermanos y
me pongo a sollozar
¡porque no puedo impedirlo!

Obviamente, Mario Roberto Morales fusiona, con la calidad estética que lo caracteriza, las voces impotentes de quienes con toda seguridad vivieron de cerca el flagelo de la cruenta guerra. El lector

descubre nuevas versiones de la historia que, de no ser por la ardua tarea de recopilación de quien realizó tan afanoso trabajo, jamás se conocerían.

Precisamente, en esta laboriosa tarea Mario Roberto Morales reúne en su texto a dos grandes de la poesía guatemalteca, quienes además compartían la ideología de la lucha. Me refiero a Otto René Castillo y a Roberto Obregón. Por eso su libro es un revelador documento de lucha y sufrimiento, anhelos y desilusiones, vida y muerte. Una obra majestuosa que narra parte de la vida real de los guatemaltecos en tiempos de la lucha armada.

Otto René Castillo fue uno de los poetas de la llamada literatura comprometida que, durante los años de conflicto en Guatemala, se dedicó a vivir personalmente el compromiso de lucha por sus ideales. Eso le llevó a experimentar una vida paralela: el movimiento revolucionario y la formación académica. Uno de los aspectos más importantes de la vida de Otto René Castillo lo constituye su poemario *Vámonos patria a caminar*. En él, el poder de la palabra representa una de las armas mortales para el enemigo aludido en el mensaje. Otto René vivió en carne propia las consecuencias de su escritura.

En efecto, el resultado de las palabras escritas por Castillo fue una señal de humo en tiempos de guerra, un presagio de muerte. Los enemigos se sintieron amenazados. Cada palabra emanada del fluido pensamiento crítico de nuestro escritor se tornó en la causa por la que el poeta fue torturado. Irónicamente, sus verdugos recitaban los versos de aquel famoso poema mientras le herían cruelmente:

¡Ah! ¡Ja! Con que vos sos el poeta que dice que los coroneles se orinan en los muros de la patria... Con que vos sos el que se quedará ciego para que la patria vea... Así que vos te quedarás sin voz para que Guatemala cante... Pues se te hizo cabrón, porque todo eso es lo que realmente te va a pasar a vos, y no en versitos sino en la pura realidad (Morales, 1994: 231).

Con una navaja Gillette asegurada en una varita de bambú cortaban la cara del poeta atado de pies y manos. Le *gillettearon* los ojos, la boca, las mejillas, los brazos y el cuello (Morales, 1994: 231).

Obviamente, el éxito alcanzado por aquel joven fue causa de envidia y, sobre todo, de temor en quienes ejercían el poder. Con ideales tan arraigados, Otto René Castillo obtuvo reconocimientos como el Premio Centroamericano de Poesía de la Universidad José Simeón Cañas de El Salvador en 1955, el Premio Autonomía Universitaria, otorgado por la Universidad de San Carlos de Guatemala, en 1956. La Federación de la Juventud Democrática de Budapest, Hungría, le otorgó el Premio Internacional de Poesía en 1957. Además, el Partido Guatemalteco del Trabajo le otorgó una beca para estudiar letras en la Universidad Carlos Marx de Leipzig. En ese contexto, Castillo era considerado un riesgo debido a que su pluma era un arma letal. Era necesario tenderle todo tipo de trampas. Por ello en alguna ocasión fue arrestado.

Debido a su recorrido en las organizaciones revolucionarias guatemaltecas, en México convocaron al poeta para participar en el Festival Mundial de la Juventud de los Estudiantes en Argelia. Con motivo de ese viaje, recorrió Alemania, Hungría, Checoslovaquia y Chipre. A su regreso a Guatemala, decidió irse a la montaña en compañía de Nora Paiz para combatir como militante guerrillero. El resultado fue su tortura y muerte. El militar que encabezó la ejecución de Castillo narró cómo, junto a Otto René y Nora Paiz, mataron a trece campesinos. Tuvieron que quebrarles las piernas dado que los fusilaron sentados debajo de unos árboles. Ésta fue una de las razones por las que Mario Roberto Morales menciona, en algunos de sus textos, «lo ocurrido debajo de los árboles». Así lo refieren testigos mudos de las masacres contra el pueblo guatemalteco.

En nuestro análisis, *La ideología de la lírica y la lucha armada* estaría incompleta si no se mencionara a otro de los grandes poetas guatemaltecos que sufrieron en carne propia las consecuencias de luchar por la libertad del pueblo. Este otro poeta, a quien Mario Roberto

Morales relaciona con Otto René Castillo debido a la coincidencia de ideales y filosofía revolucionaria, es Roberto Obregón.

Originario del departamento de Quetzaltenango, Obregón viajó por Centroamérica —donde editó y publicó *Las plumas de la serpiente*, cuaderno antológico del grupo poético Nuevo Signo— y por la Unión Soviética —donde fueron publicados sus poemarios—.

El periodo de 1958 a 1960 se conoce en la historia de Guatemala como los inicios del levantamiento armado. Esto posiblemente influyó en el joven de apenas veinte años. Le generó sentimientos de rebelión que —como es de suponer— le harían expresarse en defensa de su pueblo. Perteneció a partidos como la Juventud Patriótica del Trabajo (JPT) y el comunista Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT). Estudió Filosofía en la Universidad Lumumba de Moscú, donde recibió formación marxista y leninista. En aquellos lugares escribió su obra *El aprendiz de profeta*.

Obregón tenía dos desventajas que constituían un riesgo en la sociedad del momento —una sociedad poderosa y dominante—: el dominio de la palabra y su participación en las organizaciones revolucionarias. Eso provocó su desaparición forzada:

El 28 de marzo de 1970, Roberto Obregón viaja a San Salvador, invitado por los poetas del grupo Piedra y Siglo; a su regreso, el 6 de julio, es capturado en el puente fronterizo «Las Chinamas» y nunca más se ha vuelto a saber de él, el entonces presidente Manuel Arana Osorio, había tomado posesión del cargo seis días antes. [...] Ante decenas de testigos fue secuestrado... por la gendarmería oligárquica y desaparecido cobardemente. Asociaciones estudiantiles y literarias de Guatemala, Centroamérica y otras regiones, protestaron, exigieron, investigaron infructuosamente, la CIA, el CONDECA, sus polizontes locales, dictaminaron su destino: el martirologio de Roberto Obregón Morales, joven cantor de zapatos empolvados por los viejos caminos europeos, cesó de hablar

el incesante verso narrativo de las usualidades. La brutalidad latifundista alcanzó en el caso Obregón su clímax de insensatez e intransigencia (Palencia, 1979: 60 y 31).

La filosofía revolucionaria está orientada hacia los preceptos y prácticas que Otto René Castillo y Roberto Obregón demostraron tanto en su vida personal como en sus obras literarias. Y Mario Roberto Morales demuestra su inclinación hacia esa ideología. Simbolismos representativos del movimiento revolucionario son evidentes en la obra, así como la constante alusión a organizaciones o partidos comunistas. Asimismo, se mencionan los nombres de altos dirigentes de dichas organizaciones: Ricardo Ramírez, César Montes, Che Guevara, Turcios Lima, y la cronología de los acontecimientos ocurridos en la historia de Guatemala.

El escritor pone de manifiesto la desesperanza de las voces angustiadas de quienes vivieron la peor de las tragedias:

¿Por qué se empaña la muerte
en matar vanamente la vida,
si la más humilde semilla
rompe la piedra más grande?
(Obregón citado en Morales, 2011b: 120).

La evocación de la violencia es una de las formas de recordar que la humanidad ha padecido, desde su origen, opresión y muerte. La razón de esto es la búsqueda del poder y dominio sobre el propio hombre:

Pero para vengarse hicieron ley los españoles, que todos cuantos indios de género y edad a vida echasen dentro de los hoyos, y así las mujeres preñadas y paridas y niños y viejos cuantos, y cuántos podían tomar echaban a los hoyos hasta que los henchían, traspasados por las estacas, que era una gran lástima especialmente las mujeres con sus niños. Todos los demás ma-

taban a lanzadas y cuchilladas, echábanlos a perros bravos que los despedazaban y comían, y cuando algún señor topaban por honra quemábanlo en vivas llamas. Estuvieron en carnicerías tan inhumanas cerca de siete años, desde el año veinte y cuatro hasta el año de treinta y uno. Júzgase aquí cuanto sería el número de la gente que consumirían (Casas, 1977: 60-61).

Cómo olvidar los grandes textos de la literatura precolombina. Éstos evidencian que el sufrimiento de los oprimidos ocurrió desde los tiempos antiguos. Son obras que dictan el pasado de nuestra historia. *El Popol Vuh*, *El libro de los libros del Chilam Balam*, *Rabinal Achí* revelan lo acontecido a la civilización maya durante la invasión de los españoles. Se trata de una polifonía mediante la cual un sujeto colectivo es la voz de su pueblo. Este tipo de producción literaria es, según Juan Ignacio Ferreras, el objeto de la sociología de la literatura:

La Literatura, el objeto de esta ciencia, no solamente aparece en un momento histórico, sino que es producido históricamente; aún más, esta producción social es una materialización de la sociedad. La sociedad no engendra un objeto, que una vez engendrado o producido queda fuera de la misma, sino que la sociedad se manifiesta, encarna, materializa también a través de la Literatura. No hay, pues, ninguna posibilidad de separar la historia de la sociedad —todo hecho es histórico y social— (1980: 23).

Para realzar el pensamiento revolucionario de los poetas de la época, Mario Roberto Morales incluye poemas alusivos a este razonamiento. Son las voces de poetas aguerridas que explícita o implícitamente dirigen un mensaje al lector.

Yo canto porque no puedo eludir la muerte,
Porque le tengo miedo, porque el dolor me mata.

La quiero ya como se quiere el amor mismo.
Su terror necesito, su hueso mundo y su misterio (Castillo,
1982: 187).

A un marino que ancló en la muerte

No tiene sentido que te llore
Aquí, bajo el viento negro
Cuando es mi corazón, tan solo,
El que ha muerto (Méndez, citada en Morales, 2011b: 113).

Los sentimientos expresados en estos versos están ligados entre sí y se descubren por medio de las palabras como dolor, llanto, miedo, muerte. Expresan emociones encontradas, las cuales son las más ricas en contenido. Sobre el tema de la muerte podemos decir que *La Ideología de la lírica de la lucha armada* recoge testimonios terribles. Éstos denuncian a través de las impresiones poéticas de quienes las escriben. Como una «caja de Pandora», su contenido es tenebroso. Indiscutiblemente, la poesía de Otto René Castillo y Roberto Obregón es la muestra del respeto y placer que Mario Roberto Morales tiene por los recordados poetas. Esto lo manifiesta en el acto de escribir y recitar al público versos como el siguiente:

Viudo de mundo

Compañeros míos,
yo cumplo mi papel
luchando
con lo mejor que tengo
Qué lástima que tuviera
vida tan pequeña,
para tragedia tan grande
y para tanto trabajo.

No me apena dejaros
Con vosotros queda mi esperanza.

Sabéis,
Me hubiera gustado
Llegar hasta el final
De todos estos ajetreos
Con vosotros,
En medio del júbilo
tan alto. Lo imaginario
y no quisiera marcharme.
Pero lo sé, oscuramente
Me lo dice la sangre
Con su tímida voz,
Que muy pronto
Quedaré viudo de mundo
(2011b: 408-409).

El futuro de quien escribe es incierto. La muerte y el tiempo son un factor determinante. Si no existiera la muerte, o al menos no estuviera tan cerca, el poeta tendría en sus manos la posibilidad de terminar sus quehaceres o de cumplir con los compromisos que lo atan a esta tierra.

No se puede desligar de esta práctica literaria la violencia que atormentó a Centroamérica durante los años de conflicto armado. Ésta produjo sentimientos encontrados debido a la opresión y a la barbarie por la que atravesó la población guatemalteca. Lo que tenía que ser evidenciado, de alguna manera, se hizo con poesía pura. El medio empleado por los escritores de aquella época fue el más acertado debido a que la poesía, como respuesta a un entorno de violencia e injusticia social, resultó ser efectiva.

La ideología de la lírica de la lucha armada es, entonces, la radiografía de acontecimientos ocurridos durante el periodo de violencia

desenfrenada que sufrió Guatemala. La versión oficial de la historia ha servido para beneficio de unos cuantos; sin embargo, desde la perspectiva de la poesía se comprueban los hechos ocurridos a la población guatemalteca. Expresados implícita o explícitamente, en sentido figurado o metafórico, con rima o sin ella, las palabras exponen hechos atroces acontecidos en la vida del ser humano.

Otto René Castillo y Roberto Obregón fueron dos poetas que militaron en las filas de los movimientos revolucionarios. Además, se trata de grandes estudiosos que, con su esfuerzo, demostraron su oposición al sistema del gobierno en turno. Ambos decidieron defender sus ideales con su propia vida. Siguieron lo escrito en nuestro glorioso himno nacional: *a vencer o a morir*; dieron cumplimiento a la consigna: *ni un paso atrás*. Mario Roberto Morales demostró, con su obra, que los anhelos y esperanzas pueden ser compartidos. Tal como fue compartida la ideología de lucha armada; por eso es llevada al público a través de un texto que no escatima esfuerzos ni detalles.

Poesía revolucionaria (y poesía política): apuntes sobre una propuesta de análisis socio-ideológico

Alfredo Ramírez Membrillo

Lino Martínez Rebollar

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

Expondremos una serie de reflexiones a partir de la lectura de *La ideología y la lírica de la lucha armada* de Mario Roberto Morales. En este libro se desarrolla un amplio análisis socio-ideológico en torno a dos poetas militantes de la izquierda revolucionaria guatemalteca: Otto René Castillo (1934-1967) y Roberto Obregón (1940-1970). La revisión del contexto sociopolítico guatemalteco —en particular de las décadas de 1960 y 1970—, así como el examen de la producción de los poetas mencionados, resultan por demás pormenorizados y notables en dicha obra. Por ello, en este artículo hemos procurado no caer en la mera enumeración de posibles elogios u objeciones a la obra de Mario Roberto Morales —para una consulta minuciosa de lo expuesto por el autor, es decir, para especificar posibles concordias y discrepancias con respecto a sus juicios, remitimos a la lectura directa del libro—. Hemos intentado, en cambio, establecer una suerte de diálogo en relación con una serie de aspectos conectados con inquietudes que, desde hace años, hemos mantenido como lectores y académicos en el campo de la lírica.

En el primer apartado planteamos la concepción del poema como expresión ideológica; en el segundo, reseñamos tanto la propuesta metodológica como el análisis que Mario Roberto Morales expone en su trabajo; en el tercero sintetizamos algunas cuestiones en torno a la denominada poesía revolucionaria —y la poesía política en general— y, en el cuarto apartado, discutimos ciertos tópicos relativos al germen ideológico-político que encierra toda implantación de un canon artístico.

Esperamos haber logrado, en los planos expuestos, la claridad necesaria para dilucidar ciertas ideas acerca de la recepción de la poesía política latinoamericana en su conjunto. Éstas se vinculan, en realidad, con la interpretación de otro tipo de tonos, ramas y tendencias de la lírica contemporánea —que a menudo discurren por caminos análogos y convergentes—.

El poema como constructo ideológico

Un primer criterio a considerar en la propuesta de Mario Roberto Morales se ubica en la comprensión del poema como un hecho cultural de implicaciones inevitablemente ideológicas y, en última instancia, políticas. Tal premisa contiene cierto detonante de discordia en el plano de la crítica —especializada, profesional, académica o diletante— en torno a la poesía. Por ahora, lejos de proyectar una revisión exhaustiva de aquellas tendencias —algunas de ellas de larga data— que postulan no magnificar aspectos de carácter ideológico en el comentario de textos líricos —o que incluso se rehúsan a enfocar los mismos—, asumiremos la premisa básica de Mario Roberto Morales y, como paso inicial, acudiremos a distintos autores que apoyan esta clase de convicciones.

Existe una amplia vertiente —en terrenos creativos o críticos— que asume la idea según la cual cualquier arte y cualquier texto constituyen vehículos de transmisión de mensajes ideológicos. En ese sentido, se acepta que a todo poema y a toda poética subyace una ideología —en lo que concierne a la definición de *ideología* comentaremos más adelante la formulación de Mario Roberto Morales—. Y, en efecto, al consultar diversos trabajos que abordan especialmente el asunto de la vinculación entre poesía y política, se aprecia un reiterado argumento relativo a este carácter irrenunciable. Tal es el caso del poeta español Jorge Riechmann: «toda poesía es política; todo poema toma posición (voluntaria o involuntariamente,

por acción o por omisión) dentro de las luchas, los horrores y las esperanzas de su tiempo» (1996). Desde estas posiciones, las poéticas supuestamente neutrales o no políticas no serían tales; serían declaratorias específicas dentro de ciertas coordenadas. El escritor mexicano Rafael Toriz apunta:

Habría que decirlo de frente y sin angustias: el planteamiento de una poética, a pesar de lo que sostengan sus autores, es siempre un acto político. Ya sea de manera evidente (realismo socialista), velada (el caso de Paz) o «inconsciente» (escoja la vanguardia que le parezca pertinente), una poética establece simpatías, intereses y diferencias en un campo más amplio que el estrictamente literario (2010).

Miriam Bornstein, en su tesis de doctorado en la Universidad de Arizona sobre la «nueva poesía socio-política» latinoamericana, acudía en 1982 a Lukács y Goldmann para enunciar el principio de que toda obra literaria supone una posición crítica con respecto a una determinada manera de concebir e interpretar la existencia: «No hay discurso ideológicamente neutro. O sea, que las obras no tienen que declararse como 'literatura política', ya que toda la literatura lo es» (1982: 18). Y, para apoyar tales postulados, citaba al mexicano Carlos Monsiváis:

en un sentido amplio, no es ya discutible por obvio, el tono militante que, proponiéndoselo o no, posee toda la literatura. El poema de mayor impulso metafísico, la novela más abstracta, la indagación erudita más compleja, responden, a su pesar o con su consentimiento, a una visión del mundo que a su vez corresponde a otra visión militante de la sociedad (1982: 18).

En 1978, el uruguayo Saúl Ibargoyen argüía en contra de los intentos formalistas por excluir el ámbito ideológico-político de los estudios literarios. Dudaba de su proceder en cuanto a validar úni-

camente el carácter inmanente del texto: «insistimos en que toda producción artística está condicionada, y difícilmente un poeta podrá des-socializar su texto, extraerlo como objeto puro de arte para su examen» (1978: 10).

Frente a lo que podría admitirse en alguna medida como un consenso con respecto a la «lectura ideologizada» del texto lírico, se lograría establecer —como anota la académica y poeta argentina Susana Cella—, al menos una pregunta central: «¿Qué tipo de valores sociales y políticos quedan subterendidos en determinadas poéticas?» (2010) Esto supone concebir que, de hecho, los parámetros líricos de cada época se hallan indisolublemente ligados a la realidad contextual en la que se generan. Porque la expresión de los poetas —independientemente de cualquier talento individual y sin importar si se trata de manifestaciones intimistas— se encuentra condicionada —en lo que corresponde a la sensibilidad, a los gustos imperantes, a los patrones críticos y al proceso de circulación de los mensajes— por una dirección estética producto de un proceso histórico-social específico. Para la académica española Araceli Iravedra, inclusive nociones como la intimidad humana y la prevalencia de supuestos sentimientos eternos se encuentran fundados por imposiciones ideológicas (2004: 69). Nociones como la *poesía pura* o el *arte por el arte* parecieran abolir referencias sociales en el acto creativo —decretando una total autonomía ideológica—; sin embargo, se vinculan en realidad con momentos, colectividades y atmósferas particulares que han permitido su génesis y su propagación: «En contrapartida, la vindicación de lo político en el arte, de una función de la literatura ligada a la sociedad (como conocimiento, exploración y aun incitación a modificarla) también ha tenido sus picos en la historia, como reacción a ese desligamiento» (Cella, 2010). Se trataría de una variación pendular entre nociones como la *torre de marfil* y el *compromiso*, que es «resultado de las polémicas acerca del rol del artista en la sociedad y al lugar que el arte (la literatura) ocupa en ella» (Cella, 2010).

Mario Roberto Morales sintomáticamente coloca un epígrafe de Roland Barthes —capítulo IV— relativo al hecho de que la ideología no se asienta solamente en las temáticas de los textos —un elemento en apariencia fácil de identificar—, sino que se localiza en el hecho de haber preferido ciertos modelos formales. Morales insiste en esta idea a lo largo de su exposición. Es decir, la ideología en la literatura habría que buscarla en las implicancias de las propias elecciones estilístico-estructurales, y no sólo en lo enunciado explícitamente

Una de las posibilidades de la semiología, en tanto que disciplina o discurso sobre el sentido, es precisamente la de dar instrumentos de análisis que permiten detectar la ideología en las formas, es decir allí donde, en general, menos se la busca. La carga ideológica de los contenidos es algo conocido desde hace mucho tiempo, pero el contenido ideológico de las formas es un poco, si usted quiere, una de las mayores posibilidades de trabajo en este siglo (epígrafe de Roland Barthes en Morales, 2011b: 245).

La poesía, en síntesis, detentaría una entidad ideológica que implica, como imperativo, su participación en juegos de poder y de dominio. Porque toda la realidad humana supone irremediablemente una edificación a partir de un engranaje ideológico y, en última instancia, político. Y la poesía, aunque no lo parezca —o no lo quiera—, mantiene esta condición.

Propuesta metodológica y analítica de Mario Roberto Morales

Mario Roberto Morales plantea —en particular en el capítulo I— las bases para el abordaje de lo hasta aquí expuesto. Su trabajo tiene como objetivo establecer la(s) ideología(s) en el texto con base en el análisis del ámbito condicionante de las prácticas sociales —la

práctica literaria es una de ellas— y del nivel estético-textual. Su «estudio ideológico-formal» propone ceñirse a la técnica y el estilo escriturales más que al contenido. Proyecta entonces un análisis textual «ideológico-semiológico» asentado en una premisa básica: los autores participan de la(s) ideología(s) de su sociedad, ya sean éstas hegemónicas o subalternas o una mezcla particular de ambas (2011b: 34). Explica, de entrada, el carácter fronterizo de su enfoque. Recuerda que publicó el texto en 1990 como tesis de maestría en sociología centroamericana —Universidad de Costa Rica— bajo el título *La ideología y la lírica de la lucha armada. Análisis de sentido en la producción significativa de un conjunto literario guatemalteco: Otto René Castillo y Roberto Obregón (1960-1970)*. El subtítulo se ha mantenido en posteriores ediciones.

Morales arguye que tanto las exigencias de ciertas teorías de la literatura —en lo que concierne a una pretendida exhaustividad en el análisis inmanente del texto— como las especializaciones de las ciencias sociales —orientadas sobre todo al estudio del contexto y de las estructuras socioeconómicas— producen aproximaciones incompletas al acometer la interpretación del texto poético. De ahí su propuesta de un estudio «ideológico-formal» que conjugue ambas vertientes en dos momentos: el primero de *comprensión* del texto y el segundo de *explicación* (2011b: 34).

Morales anota su concepto de ideología —como definición aceptada—: «Conjunto de representaciones imaginarias que el sujeto establece entre él y sus condiciones de existencia» (2011b: 37). Estima que dichas representaciones imaginarias configuran un sistema referido «a la totalidad simbólica institucional de la sociedad», la cual expresa esa relación imaginaria —pero actuante— «que los individuos creen tener —y de hecho tienen— con las condiciones propias de existencia, con su sociedad» (2011b: 37). La ideología otorgaría al ser humano «sentido de identidad individual, histórica y cultural» (2011b: 62). Señala que «la función que cumplen los universos simbólicos en la sociedad es la de otorgar coherencia y unidad a la «creación social de la realidad»

[...] O a las ideologías vigentes en una sociedad dada» (2011b: 38). Es decir, la legitimación y la identidad cultural se producen a partir de ellos —Morales identifica, en buena medida, a la ideología con la noción de *cultura*— (2011b: 48). Existe, por ejemplo, identidad individual, grupal, cultural, nacional, social, histórica y política. Y, en función de unos intereses grupales, los universos simbólicos existentes no se circunscriben únicamente a las clases hegemónicas y dominantes, toda vez que existen legitimaciones ideológicas subalternas remitidas a conceptos contrahegemónicos (2011b: 38-39). En el caso de cierto tipo de mensajes y textos se impugna o se avala un régimen social e, incluso, se mantienen posturas ambivalentes en ese sentido.

Morales entiende el discurso y el texto poéticos como parte de un ingente tejido de signos y símbolos. Por ende, son lugares de privilegio en lo que toca a la posibilidad de este tipo de análisis. Postula que la especificidad estética de la literatura no escapa al análisis sociológico, toda vez que la literatura es un hecho ideológico, lingüístico y axiológico cuyos espacios de creación, materialización y consumo resultan idóneos para una aproximación de esta índole. En tal sentido, asevera que la sociología es una disciplina fundamental en la consolidación de una ciencia de la producción cultural, sin olvidar los aportes que interdisciplinariamente pueden brindar la psicología, el psicoanálisis, la antropología, la lingüística y, por supuesto, la semiología y la semiótica (2011b: 32).

De modo enfático advierte que se debe evitar caer en un «sociologismo vulgar» —la identificación de la realidad social con la realidad literaria, o la aplicación de un marxismo simplista o en extremo esquemático—, pues éste sólo enfoca superficies semánticas o temáticas y, por ende, omite considerar la evaluación de las formas estéticas y de los aspectos intrínsecos a la individualidad del autor. Si bien no reduce la obra literaria únicamente a ideología, indica que no puede separarse a esta esfera de cualquier actividad o expresión humanas. Propone, pues, un estudio tanto literario como sociológico que contribuya «al desarrollo de una teoría sociológica

del análisis del texto y el discurso»; acepta, como fundamento de su trabajo, la noción de *ideologema* de la teórica de la literatura y escritora francesa —de origen búlgaro— Julia Kristeva (2011: 41).

El *ideologema*, en ese sentido, es descrito como el «espacio creado por la relación ideología-texto» (Morales, 2011b: 40-41). El ideologema se concibe como una organización que asimila intertextualmente signos, enunciados y discursos de la sociedad y de la historia —sean literarios o extraliterarios—. Éstos conforman —y transforman— el significante y el significado de un texto en función de imágenes del propio entorno o conocimiento del mundo: «En última instancia, la intertextualidad es la inserción de la estructura literaria dentro de la totalidad cultural y social, considerada como un conjunto de códigos, que contribuye a la formación de la imagen del mundo plasmada en la obra literaria» (Bornstein, 1982: 26). El escritor —de manera consciente o inconsciente— produce ideologemas a partir de una serie de coordenadas sociales, históricas, éticas y doctrinarias. El sentido de la práctica cultural o literaria de un escritor —en cuanto a sus propuestas éticas, estéticas y político-ideológicas— constituye al ideologema.

Con base en dichas nociones, Morales —siguiendo en parte al crítico argentino Alejandro Losada (1936-1985)— propone una serie de niveles de análisis. Entre estos se encuentra la identificación del tipo de práctica literaria correspondiente al objeto de estudio elegido. Esto conduce a deducir el carácter de la relación o de la vinculación que, a través de su trabajo intelectual, tiene un escritor o un grupo de escritores con el régimen socioeconómico y clasista en el que se desarrolla (Morales, 2011b: 41). En lo que concierne propiamente a la escritura, se concibe la valoración del uso estético de la lengua —la forma elegida—, cuyo tipo define en algún grado la ideología que detenta el texto: el acto escritural —o artístico en general— y las opciones estilísticas —y, en el caso de la lírica, la «imagería poética»— son interpretados como conductas o actos ideológicos. Todo lo anterior, dimensionado a detalle, conduce a determinar el nivel de las fun-

ciones sociales del conjunto literario. Éste comienza con la escritura la cual es entendida como el proceso de producción de sentido: «se desarrolla en el proceso de circulación y consumo de ese sentido, y culmina con un proceso de re-significación por parte del receptor, ya sea ésta de tipo crítico o acrítico, que se expresa y objetiva en conductas o reacciones ante el mensaje recibido» (2011b: 44).

La función social de la literatura consistiría en producción, consumo y transformación de ideología. Morales aclara que se concentra especialmente en el proceso de producción de significados, y no tanto en las dos fases posteriores.

Así, de acuerdo con el aparato metodológico propuesto, Morales alcanza una serie de conclusiones construidas con base en un formato de enunciados sintéticos —enseguida parafraseados y amalgamados—.

Ideologemas en la producción poética de Otto René Castillo

- Esperanza en el futuro y en la juventud.
- Identificación del socialismo —futuro de la humanidad— con el reino del amor: los obreros y los campesinos encierran sentimientos positivos y constructivos. En cambio, el capitalismo es odio, destrucción y represión: los oponentes son los burgueses y los militares.
- El amor como forma de relación con la patria, con el pueblo y con la humanidad —patriotismo a la manera revolucionaria soviética, cubana o vietnamita—.
- Sentimiento trágico, necrófilo-masoquista, paranoico, fatalista y conmisero del quehacer militante debido a la posibilidad de ser aprehendido, torturado y muerto —en relación con la patria y la lucha clandestina—.
- El amor «como odio de clase» pero de estirpe cristiana-católica —religiosidad inconsciente e interiorizada, pues el autor era un marxista

asumido—. Esto incluye un sentido general de igualdad —social— y el amor a la mujer como pareja.

- Sufrimiento y sacrificio como actitudes purificadoras y como razón de ser en la vida.
- Exaltación de la lucha armada y del guerrillero —imagen ascética (ética) y guevariana—.
- Dogmatismo estalinista —sectarismo—.

Ideologemas en la producción poética de Roberto Obregón

- «Visión popular del mundo»: búsqueda de una identidad nacional con base en ello.
- La lucha guerrillera como continuación de la lucha de los maya-quichés contra el invasor extranjero y el traidor local.
- La muerte como continuación de la vida en otros planos.
- Visión mágica del mundo.
- Tristeza de la objetividad científica al constatar la explotación del pueblo. Se duele del alejamiento de su clase respecto de su pueblo y de la cultura de ese pueblo.
- Burla y sorna frente a los valores burgueses y pequeñoburgueses —ironía y anti-intelectualismo de carácter guerrillero—.

Más allá de este formato —enunciados breves por demás muy útiles—, Morales desarrolla distintas y amplias reflexiones que contienen el meollo de su labor crítica. En cuanto a Otto René Castillo asevera, por ejemplo, que su escritura poética puede dividirse en dos órbitas: una caracterizada por su civilismo, altisonancia patriótica, grandilocuencia y sobre adjetivación nerudianas, versificación artificiosa e imagería barroca; la otra, por un lenguaje sencillo, directo y desadjetivado —en la línea de Bertolt Brecht—. Acota que no siempre estas dos tendencias se encuentran separadas. A menudo se mezclan en el mismo poema

(2011b: 267). Señala que muchos de sus poemas resultan híbridos y desiguales, lo cual revela poco oficio artesanal, no haber recibido una corrección sistemática ni el suficiente trabajo formal (2011b: 272). Destaca que su éxito masivo se ha debido, quizás, a esa sensibilidad declamatoria, civilista, altisonante, de gustos modernistas y de tonos democrático-liberales —una matriz tradicional y romántico-liberal—. ¹ Morales indica que se trata de una obra poética fresca, juvenil, llena de altibajos, pero con numerosos momentos logrados. La figura de Castillo —afirma Morales— resultó de la confluencia de procesos ideológicos nacionales e internacionales encarnados en un modelo de individuo —una especie de moral y de conducta— que se convirtió en prototipo determinante para el desarrollo posterior de la lucha armada guerrillera guatemalteca. Esto daría cuenta de la complejidad y de la riqueza de la personalidad del autor (2011b: 272). Para Morales, Castillo es el poeta más querido de Guatemala (2011b: 306); sin embargo, su obra ha generado imitadores de una «penosa producción poética panfletaria y de barato sentimentalismo lírico», la cual se extendió en las filas de los simpatizantes y militantes de la revolución «convertida en una retórica muy emparentada con el discurso de la propaganda revolucionaria, que no rebasa aún los insuficientes ámbitos del lenguaje acartonado propio de las versiones dogmáticas del marxismo leninismo» (2011b: 289). Recuerda cómo César Montes, el famoso líder guerrillero guatemalteco, afirmó que Otto René Castillo escribió su mejor poema «al subir a la montaña» (2011b: 306). Castillo —explica Morales— fue un joven de su tiempo que encarnó —con todas sus contradicciones— la necesidad de su momento y de su geografía (2011b: 290). Y, en especial, Morales

¹ En la sesión del diecisiete de febrero de 2017 de las *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*, el autor describió la apropiación popular en Guatemala de diversos poemas de Otto René Castillo. En particular aludió a «Vámonos patria a caminar». Comentó la práctica recurrente en su país —escolar a menudo— de la declamación individual y grupal de los poemas de éste y de otros autores. Morales asocia esta aceptación con cierta formación sentimental latinoamericana de raíces decimonónicas (Morales, 2017b: 2h, 20m, 55s-2h, 31m, 30s).

formula un enunciado que resulta clave dentro de su estudio, pues conlleva indicar —en vez de las virtudes estético-formales— lo que en su aparato metodológico es descrito como *función social de la literatura*:

No es exagerado decir que su poesía ha despertado y desarrollado mayores adhesiones al proyecto revolucionario armado y ha despertado más conciencias acerca de la situación social en Guatemala en conglomerados amplios, que toda la propaganda escrita por las organizaciones político-militares (2011b: 279).²

En cuanto a Roberto Obregón, el estudio advierte que se trata de un autor menos leído y conocido que Otto René Castillo. Su mayor logro radicó en configurar una lengua literaria fruto de asimilar expresiones y giros del habla popular —sobre todo provenientes de la costa sur del país— y del universo mítico maya. El análisis valora en mayor medida el plano estético-formal de su obra; destaca, sobre todo, la originalidad en su representación del conglomerado indio y mestizo. «La práctica ideológica de Roberto Obregón está más referida a la práctica literaria como tal y menos relacionada con la actividad militante» (2011b: 210) —como era el caso de Castillo— .

² Sobre la importancia propagandística del arte de protesta, el español Valentín Ladrero —autor del libro *Músicas contra el poder. Canción popular y política en el siglo XX*— comentó —en un programa de radio— al respecto de este tipo de expresiones en Latinoamérica: *Pregunta de Javier Gallego*: «¿Realmente el poder temía a los cantores del pueblo?» *Respuesta de Valentín Ladrero*: «Muchísimo, yo creo que cualquier dictador teme, porque la música lo que hace es juntar gente. Es decir, una canción puede mover masas, un himno... los himnos en la guerra ejercen esto, ejercen la bravata contra el enemigo. Pues una canción igual, y más si es una canción que está hablando de cosas muy claras, como lo hacían Violeta Parra o Víctor Jara. Algo a lo que se le teme, y de hecho las primeras víctimas suelen ser casi siempre artistas, y sobre todo cantantes o músicos que estaban en contra del poder. Claro, le temen muchísimo» (Ladrero en Gallego, 2017: minutos 42:25-43:10). *Nota*: No hemos logrado adquirir este libro de publicación relativamente reciente en España, pero la opinión del autor en la entrevista nos parece relevante para complementar el tema.

Obregón estampa una visión compleja de su mundo social. Dicha tarea la realiza con un espíritu autocrítico que no mitifica a la estirpe ni a las etnias. Lo logra a través de un humor de estirpe chapina, una reiterada ironía —autoironía y desacralización— y la poesía conversacional. Enfatiza el registro de un sentimiento de culpa de clase que torturó la conciencia de dos generaciones guatemaltecas —y latinoamericanas— de revolucionarios pequeñoburgueses. Establece, finalmente, que la poesía de Obregón refleja la búsqueda de una nueva identidad mediante la exploración de las raíces profundas del amplio legado popular guatemalteco.

En conjunto, Mario Roberto Morales observa que la poesía de ambos poetas —Castillo y Obregón— resulta juvenil, fresca, inacabada, trunca y vigorosa, pero también llena de miedo y angustia (2011b: 376). Se trata de poetas que se auto perciben como comunistas, guerrilleros, mártires y profetas; sin embargo, también exhiben verticalismo burocrático, cinismo juvenil y sesgos de autoritarismo militarista —proveniente del modelo de la Revolución cubana y de la guerra de guerrillas—. Morales concluye que, mientras Castillo configura una ideología moral de la militancia, Roberto Obregón funda una ideología étnico-nacional a partir de los rasgos locales de la lucha por la liberación (2011b: 396). Si bien pudo faltar consolidación a su propuesta estética, se trata de escritores emblemáticos que produjeron un efecto de adhesión, ejemplo y emulación —con base en el paradigma del escritor guerrillero— que gozó de pleno prestigio en ambientes juveniles de capa media y, en particular, en los ámbitos estudiantiles y universitarios contemporáneos. Su poesía y su conducta —explica Morales— impactaron de modo clave en las generaciones posteriores de jóvenes guerrilleros. Y advierte, sintomáticamente, que su trayectoria política y su manera de morir han influido indudablemente en la recepción y la interpretación de su obra.

La poesía política (y la poesía revolucionaria)

Mario Roberto Morales establece con claridad su orientación al estudio de la *poesía revolucionaria*, la cual categoriza como *modo y sistema de producción cultural y literaria* (2011b: 50). Describe a la poesía revolucionaria como poesía instrumental, es decir, asumida como factor al servicio de la lucha —en este caso armada— en contra de las estructuras capitalistas.³ En sus primeras instancias vincula estas expresiones con «una largamente amasada tradición poética nacional» cuyo rasgo fundamental consiste en la afirmación de la identidad guatemalteca por medio de la práctica literaria (2011b: 167). Enlista, cita y comenta una serie de obras y de autores que, en un extenso periodo, ha representado y edificado un imaginario en torno a la *identidad nacional*: el *Popol Vuh*, el *Chilam Balam*, el *Rabinal Achí*, Fray Bartolomé de las Casas (1474/1484-1566), Rafael Landívar (1731-1793), Sor Juana de Maldonado y Paz (1598-1666), Rafael García Goyena (1766-1823), José Batres Montúfar (1809-1844), Simón Bergaño y Villegas (1781-1844), Ismael Cerna (1856-1901); Máximo Soto-Hall (1871-1944), Rafael Arévalo Martínez (1844-1975), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), Raúl Leyva (1916-1975), Otto Raúl González (1921-2007), Enrique Juárez Toledo (1910-1999) y Carlos Illescas (1918-1998).⁴

³ Vale acotar que no se trata de una concepción de *lo revolucionario* entendido en un mero plano estético o formal, como ocurre con algunos grupos y tendencias literarias o artísticas —ciertas vanguardias, por ejemplo—.

⁴ En su introducción a la *Poesía rebelde de Latinoamérica*, Saúl Ibargoyen señala, como antecedentes visibles o bastante conocidos de lo que denomina *poesía testimonial latinoamericana*, al uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822), al argentino José Hernández (1834-1886), al brasileño Antônio de Castro Alves (1847-1871), al cubano José Martí (1853-1895) y al nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), «entre otros poetas, a más de una vertiente de hechura popular, aún anónima, que no parece decaer» (1978: 6). Mario Roberto Morales, a su vez, en el plano internacional hace mención de autores como el ruso Vladimir Mayakovski (1893-1930), el también ruso Yevgueni Yevtushenko (1932-2017), el alemán Bertolt Brecht (1898-1956), el turco Nazim Hikmet (1901-1963) y el español Miguel Hernández (1910-1942).

Al respecto del tema de la lucha armada en su país, Morales señala algunas constantes —ideologemas— en la poesía guatemalteca desde el siglo XIX:

- Arraigo a la tierra y al país.
- Nostalgia por la libertad social e individual: rebeldía contra la opresión y la dominación.
- Concepción y práctica instrumentales de la poesía, entendida como expediente de denuncia, así como expresión de cohesión y de identidad.
- Epigramatismo anti solemne: humor e incluso cinismo ingenioso —desde la época colonial—.
- Experimentación y juego lingüístico —en el Modernismo y en los poetas de las vanguardias, sobre todo—.
- Tendencia al coloquialismo —consolidado en la década del sesenta—.

Bajo este horizonte, puntualiza que Otto René Castillo y Roberto Obregón se integran a una dinámica de tradición y ruptura dentro de la historia poética latinoamericana. Se trata de autores —nacidos en 1936 y 1940, respectivamente— formados en una sociedad que se adapta e interioriza a la sociedad de consumo —música comercial, TV, cine, moda norteamericana y europea, autos a plazos, etcétera—, con unas capas medias que se afirman en su condición consumista para diferenciarse de la clase obrera, el lumpen y otros estratos de servicios considerados de menor importancia (2011b: 159-160).

Estos dos poetas, ante su panorama social y literario, optan por un modelo formal de coloquialidad predominante. Sobre todo, adoptan una actitud que rompe con «la concepción populista de lo popular y lo patriótico» —producida en el marco de la lucha democrático-burguesa—, para proponer —sin superar del todo concepciones de los grupos precedentes— el modelo de la poesía revolucionaria —en el marco de la lucha armada—: «por un lado, el principismo comunista de corte soviético-stalinista, y, por otro, el cinismo pueril e irresponsable de la ideología pequeñoburguesa guatemalteca, de raíces oligárquicas»

(2011b: 242). De ahí el verticalismo de una militancia que establecía al sacrificio como valor supremo.

En ese sentido, y a contraflujo en el tiempo, el libro de Mario Roberto Morales resulta revelador —entre otras razones— por aspectos vinculados con el paratexto.⁵ Al final del estudio se anotan las fechas de la rúbrica del autor: Managua, 1987-San José, 1989. Se discierne entonces que, un año después de firmarla, Morales imprime su obra como tesis de maestría en sociología centroamericana —en la introducción aparece el apartado que titula «Acerca del contexto histórico en el que se escribe este libro»—. Posteriormente, en 1994, publica la primera edición —ahora como libro— de *La ideología y la lírica de la lucha armada* en la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos. Más tarde, en 2011, publica una reedición en la Editorial Cultura. A ésta agrega un prólogo a la segunda edición con el título «La lucha armada y su ideología».

Con base en las distintas fechas, se infiere que el estudio de Mario Roberto Morales ha recibido valoraciones divergentes en función de la época en que haya sido leído. Cuando imprime la tesis, ha transcurrido un año de la caída del Muro de Berlín; cuando publica la primera edición como libro, faltan dos años para que se firme la paz en Guatemala; cuando publica la segunda edición, ya nos encontramos en este siglo XXI.

En el prólogo a la segunda edición (2011), Morales apunta que en 1994 su libro: «No causó buena impresión en lo que entonces era la izquierda oficial porque ésta percibió que yo abordaba el asunto de la ideología de la lucha armada con muy poco respeto» (2011b: 15). Lo cual resulta comprensible porque, de modo patente, ponía —en 1989— el dedo en la llaga al describir el fracaso del proyecto soviético mundial:

la vieja pugna entre comunistas y capitalistas; quienes, después de todo —y gracias a los develamientos dramáticos pro-

⁵ El paratexto, en términos de Gérard Genette (1989: 11-14), designa a la información periférica contenida en una obra: título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, sobrecubierta y muchos tipos de señales accesorias que dan al discurso un entorno.

ducidos por la Perestroika y la Glasnost— resultaron ser, a los ojos de las buenas conciencias, igualmente corruptos, mentirosos y criminales. El socialismo burocrático pierde, ante los ojos de la opinión pública ingenua, su aura de «paraíso en la tierra» frente al «infierno» capitalista (2011b: 17).

Morales observa que la Derecha ha comenzado a campear globalmente y que palabras como *pueblo*, *justicia* y *democracia* adquieren, desde ese momento, connotaciones distintas. Anota que las terminologías polarizadas se resolvieron: «el socialismo es asesino y el capitalismo también lo es» (2011b: 17). Entonces, ante el drama de una guerra que implicó en Guatemala más de doscientos mil muertos o desaparecidos —según el Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH, 1999, incisos 109-112)—, se pregunta:

¿Dónde, nos preguntamos, quedan situadas —en lo histórico y en lo anímico— las generaciones de jóvenes que —inspirados en las revoluciones socialistas— empuñaron las armas e hicieron de la guerra el medio repudiado pero asumido (por evitable) para instaurar lo que les dijeron era el reino de este mundo? [...] Ante este panorama, ¿dónde quedan, pues, los esfuerzos de los guerrilleros? ¿De qué sirvió tanta sangre y tanto sacrificio, tanta juventud trunca y tanta esperanza acumulada a contrapelo de los acontecimientos reales? (2011b: 18-19).

Su empeño se concentra en dar respuesta a las interrogantes de un inmenso conglomerado y aun de una generación. A través de la explicación de textos poéticos, Morales arriba a conclusiones por demás oportunas en el ámbito sociopolítico, pero también emocional:

Imaginemos el drama de un guerrillero centroamericano no muy versado ni ejercitado en las negras sutilezas de la política, que de pronto se ve sin seguros aliados estratégicos

y frente a un enemigo que le brinda amnistías a cambio de que tácitamente admita que todo el universo de valores que animaron su vida —y su muerte— ha sido consensualmente borrado del horizonte histórico, tanto por moros como por cristianos (2011b: 18).

Se entiende entonces que Morales —un veterano militante— emprende un análisis sobre lírica e ideología donde rebasa los límites de la sola crítica formal o de un requerimiento académico.

Alcanzado este punto, consideramos pertinente enlazar lo dicho hasta aquí con una serie de aspectos relativos al *sistema cultural* de la *poesía revolucionaria latinoamericana* en su conjunto. El esfuerzo de Morales, si bien se concentra en dos autores guatemaltecos, alude —en realidad— a un *corpus* que aún hoy parece requerir una revisión crítica a profundidad.

Salta a la vista la variedad terminológica —de adjetivos— con que se designa a esta vertiente lírica latinoamericana de amplio desarrollo entre los años sesenta y los noventa: testimonial, rebelde, combativa, protestataria, militante o revolucionaria (Ibargoyen, 1978: 6); comprometida, social, social-revolucionaria, de protesta, subversiva, pública, civil (Bornstein, 1982: 143 y 167); guerrillera, insurreccionista, carcelaria, exiliatoria, de transformación, de emergencia, de solidaridad, de denuncia (Pring-Mill en Bornstein, 1982: 168).⁶

El propio Morales apunta que esta *poesía revolucionaria* —vinculada respectivamente con cada tradición nacional— recibió el influjo de poéticas internacionales fruto de la confrontación capitalismo-socialismo, este-oeste, norte-sur; en algunos casos, está indisolublemente ligada a las vicisitudes de la lucha armada guerrillera por la instauración del socialismo, la cual cobró auge en Latinoamérica después del triunfo

⁶ De otro carácter, pero también en el ámbito de la poesía política, se han generado etiquetas como poesía cívica, patriótica, electoral o partidista. (Navarrete, 2013). Asimismo, en la órbita de la izquierda reciente española, por ejemplo, poesía de la conciencia o poesía de la experiencia (S.C., 2003: 4).

de la Revolución cubana en 1959 —este último dato valorado como determinante— (2011b: 168).

La práctica literaria de la *poesía revolucionaria* implicaría una reflexión sobre nociones como *pueblo*, *cultura del pueblo* y *lenguaje popular*. En tal proceso habrían intervenido tanto instituciones locales como establecimientos públicos de educación media, la universidad y organizaciones políticas subalternas, así como organizaciones y universidades de los países comunistas y del orbe soviético. Para Morales, sin embargo, tanto Otto René Castillo como Roberto Obregón no eran poetas marxistas —es decir, que asumieran el realismo socialista como doctrina— ni poetas populares —algo que no les interesaba—, sino —como decía Obregón— *poetas revolucionarios*. Intentaban revolucionar la poesía, la cultura y la percepción que el pueblo tenía de la cultura por medio de una militancia política. Por ello se abocaron a una refundición de elementos de la cultura local con componentes internacionales —étnicos, sociales y políticos—.

Por tanto, la poesía revolucionaria no debe juzgarse —si se consideran estos elementos— como una manifestación aislada en Latinoamérica. Este tipo de literatura constituyó un fenómeno conductual, más o menos generalizado, que provocó la adhesión de numerosos jóvenes lectores a su causa política. «Se trata de una producción cultural surgida en forma natural y espontánea de una problemática humana y social concreta que condicionó aspiraciones y luchas masivas que dieron perfil a toda una época histórica» (Morales, 2011b: 404).

Este modo de producción cultural se repetiría en varios países, creándose lo que Morales designa como un *sistema literario revolucionario*. Esta poesía representaría un sentido del ser-joven-revolucionario-patriota, ligado al ser joven-guerrillero-héroe —no necesariamente comunista—, que sirvió de referencia frente a la brecha generacional de los años sesenta: «Viejos de casimir legalistas y jóvenes de blue jeans con una escuadra en la cintura. Así se vivía la brecha generacional» (Morales, 2011b: 412). Se configura la idea del poeta-guerrillero-mártir:⁷

⁷ En este modelo encajan, principalmente, Javier Heraud (Perú, 1942-1963), Otto

«Ser guerrillero era ser amoroso y bueno» (Morales, 2011b: 412). Ser poeta era entendido como una conducta político-moral. Una poética que, además de cumplir objetivos concretos —propagandísticos—, terminó por establecer una especie de formación sentimental de las juventudes.

Esta poesía sociopolítica se habría propuesto como una denuncia contra el imperialismo, la dependencia, la censura, las agresiones físicas, el falseamiento de ideales sociales, la deformación de la información, las intervenciones policiales, la explotación y un ambiente hostil a la libertad creadora (Bornstein, 1982: 153). De ahí la reiteración de motivos como la represión, las dictaduras, la tortura, la infiltración cultural, la lucha armada, la revolución y la patria. Véase, como primer ejemplo de su cariz latinoamericano, la siguiente reseña sobre una antología argentina de 1979:

Es indudable que, a través de esta actitud, la literatura y especialmente la poesía deja de ser un reducto reaccionario para convertirse en un arma liberadora. Se cumple en estos poetas, desde otros postulados ideológicos, la vieja concepción que une la espada y la pluma. [...] la poesía debe ser la que proclama las verdades, las necesidades, las ilusiones del pueblo; el fusil complementa los versos cuando el poeta está junto al obrero [...] para que todo cambie. [...] Es entonces, cuando es marcado como peligroso porque dice palabras incendiarias; la poesía es fuego y no un engendro de caricias (Reyzábal, 1979: 129).

La poesía política de aquel momento —con la etiqueta que quiera adoptarse— constituyó indudablemente un sistema coherente, un proyecto y una tendencia. Toda vez que la base histórico-económico-

René Castillo (Guatemala, 1936-1967) y Roque Dalton (El Salvador 1933-1975). Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925-2020) entra también en esta lista, pero —a diferencia de los tres primeros— no fue muerto a manos de las fuerzas del Estado.

política se concebía como parte del mundo ordinario, se postulaba que la poesía debía funcionar como vehículo de expresión y lucha (Bornstein, 1982: 153 y 169). A medio siglo de distancia, resultan peculiares —y anacrónicos— muchos de los pronunciamientos de importantes representantes de esta lírica hispanoamericana. Apréciense las palabras del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum (1926-2009) en enero de 1970:

esa fractura histórica que yo considero la expresión más alta de la cultura, y que es la revolución, no debe ser contemplada, para la literatura o para el arte, con miopía, en cuanto a una limitación de los temas y mucho menos de una forma de expresión. [...] Ya es un lugar común señalar que no hay escritor que no esté comprometido, aunque no quiera estarlo. Y quienes nos acusan de ser escritores comprometidos, también lo son, con la diferencia de que están comprometidos con el otro lado (Benedetti, 1981: 71-72 y 82).

En este sentido, lo sintomático del libro de diez entrevistas donde se difunde la respuesta anterior de Jorge Enrique Adoum —*Los poetas comunicantes*, publicado por el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) en 1971— reside en la reiteración de una actitud convencida, vehemente y beligerante con respecto a lo que se entendía como el destino inapelable del triunfo de la revolución socialista y el papel que debían jugar los poetas en esa discordia. Véase, como segundo ejemplo de este libro, la convicción de Gonzalo Rojas (1916-2011) en enero de 1971 —es decir, dos años antes del golpe de Estado de Augusto Pinochet—:

Si el escritor no asume esta responsabilidad, quiere decir que no está asumiendo una parte fundamental de su tarea creadora. Ya te digo que la creación se me da como un todo, y de ahí mi implacable postura estético-moral, estético-política, es decir la aceptación de que el poeta es conducta. Asumo la poesía como

conducta, y quisiera que así fuera asumida por mis compañeros. [...] Creo que el pueblo es el pueblo, y que lo irreversible es irreversible, y que efectivamente la cosa va (Benedetti, 1981:143).

En las entrevistas de *Los poetas comunicantes* se cavila acerca de la urgencia de actuar políticamente —incluida la lucha armada—, de las trabas psicológicas —las desgarraduras— provenientes de la formación pequeñoburguesa de los intelectuales, de la necesaria calidad de la obra poética y artística, del carácter continental de la Revolución cubana, de la propaganda y del panfleto, y de la moral de la militancia revolucionaria. Obsérvense ahora los enunciados del argentino Juan Gelman (1930-2014):

En mi caso, empezó como una necesidad de salir del intimismo, que forma parte de todos los problemas que uno tiene con la poesía. Todos los problemas políticos que viven los poetas latinoamericanos (quiero decir: los de izquierda, los que quieren la revolución) hacen que de pronto sientan la distancia entre sus instrumentos, o sea entre su poesía y la realidad, es decir, la instancia que se precisa para modificar esa realidad a través de su poesía. Y algunos de ellos se deprimen muy rápidamente. Entonces consideran que como con la poesía no se va a tomar el poder, tienen que dejar de escribir poesía. [...] Ahora bien, no cabe duda de que con endecasílabos no vas a matar a nadie, y mucho menos tomar el poder. Pero creo que no hay disyuntivas entre una cosa y otra (Benedetti, 1981: 193-194).

Cabe acotar que esta corriente no se limita a los numerosos autores de reconocida militancia en los años sesenta y setenta. En personajes anteriores —a los cuales se puede calificar de muchas cosas, menos de no ser canónicos— se puede advertir esa misma postura. Nos referimos a poetas como el peruano César Vallejo (1892-1938) y Pablo Neruda (1904-1973). Baste citar sólo algunas de sus sentencias.

El arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación. Se propone, *de preferencia*, atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos, en el sentido específico del vocablo. Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones. Su verbo se nutre de acusación, de polémica, de elocuencia agresiva contra el régimen social imperante y sus consecuencias históricas. Su misión es cíclica y termina con el triunfo de la revolución mundial (Vallejo, 1973: 26).

Y aún más: «la literatura proletaria debe servir a los intereses de clase del proletario y, específicamente, debe enmarcarse en las directivas y consignas prácticas del Partido Comunista, vanguardia de las masas trabajadoras» (Vallejo, 1973: 61).⁸ O bien el famoso discurso de Pablo Neruda al recibir el Premio Nobel en 1971:

Extendiendo estos deberes del poeta, en la verdad o en el error, hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria. [...] Comprendí, metido en el escenario de las luchas de América, que mi misión humana no era otra sino agregarme a la extensa fuerza del pueblo organizado, agregarme con sangre y alma, con pasión y esperanza, porque sólo de esa henchida torrentera pueden nacer los cambios necesarios a los escritores y a los pueblos. Y aunque mi posición levantara o levante obje-

⁸ Cabe aclarar que las posturas de Vallejo fueron cambiantes a lo largo de su vida. Hacia 1927, en un artículo titulado «Los artistas ante la política», planteaba que el artista debía entender su momento social, pero esto debía manifestarse sólo en un plano estético: «La historia del arte no ofrece ningún ejemplo de artista que, partiendo de consignas o cuestionarios políticos, propios o extraños, haya logrado realizar una gran obra. Las teorías, en general, embarazan e incomodan la creación» (2017). Sin embargo, a raíz de sus experiencias militantes —1930-1932—, expresaba posiciones mucho más radicales.

ciones amargas o amables, lo cierto es que no hallo otro camino para el escritor de nuestros anchos y crueles países (2017).

Pese a la relevancia histórica que encierra lo hasta aquí expuesto y el innegable prestigio de varios de los nombres referidos, llama la atención la escasa producción crítica —especialmente en los últimos años—, en torno a este tipo de lírica. Y, en efecto, puede haber argumentos para ello; sin embargo, pareciera que detrás de esta invisibilización existen razones no exclusivamente estéticas sino influjos precisamente ideológicos.⁹ Quizá lo más interesante es que este tipo de dinámicas de exclusión no sólo conciernen a la poesía de corte político; sobre otras expresiones provenientes de distintos ámbitos

⁹ La escasez de recepción crítica de la poesía política contrasta, evidentemente, con el número de antologías que desde la década de los sesenta se han realizado a lo largo del continente y en España. Registramos enseguida una lista provisional de títulos: Enrique Fierro (ed.), *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1967); Edward Dorn y Gordon Brotherston (eds.), *Our Word: Guerrilla Poems from Latin America* (New York-London, Grossman Publishers y Cape Goliard Press, 1968); Miguel Donoso Pareja (ed.), *Poesía rebelde de América* (México, Extemporáneos, 1971); Saúl Yurkievich (ed.), *Poesía hispanoamericana 1960-1970. Antología a través de un certamen continental* (México, Siglo XXI, 1972); Daniel Barros (ed.), *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana* (Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973); Ramiro Lagos (ed.), *Mester de rebeldía* (Madrid-Bogotá, Ediciones Dos Mundos, 1973); Robert Márquez (ed.), *Latin American Revolutionary Poetry/Poesía revolucionaria latinoamericana* (New York, Monthly Review Press, 1974); Mario Benedetti (ed.), *Poesía trunca* (La Habana, Casa de las Américas, 1977); Saúl Ibargoyen y Jorge Boccanera (eds.), *Poesía rebelde* (México, Editores Mexicanos Unidos, 1978); Roger Prentice y John M. Kirk (eds.), *A Fist and the Letter* (Vancouver, Canada, Pulp Press, 1979); Federico Díaz-Granados (ed.), *Resistencia en la tierra: nueva poesía social de Hispanoamérica* (Santiago de Chile, Ocean Sur, 2014). Además de antologías por país o región: Etelvina Astrada (ed.), *Poesía política y combativa argentina* (Madrid, Zero, 1978); Francisco de Asís Fernández (ed.), *Poesía política nicaragüense* (México, UNAM, 1979/Managua, Ministerio de Cultura, 1986); *El Salvador en armas* (La Habana, Casa de las Américas, 1984); Gonzalo España (ed.), *La poesía política y social en Colombia* (Bogotá, El Ancora Editora, 1984); Mariano Garrido (ed.), *La poesía como un arma (25 poetas con la España revolucionaria en la guerra civil)* (Santiago de Chile, Ocean Sur, 2009).

—no necesariamente políticos—, pesan idénticos prejuicios cuya raíz no es únicamente estilística.

Problema central: el canon y la ideología

Un aspecto salta a la vista cuando se evalúa la recepción crítica de este tipo de poesía: su situación periférica o marginal frente al canon; sin embargo, no debería pensarse que esta condición haya sido una consecuencia aleatoria. Tal estatus parece ser, más bien, el producto de un prolongado debate que, desde el romanticismo y el modernismo —hispanoamericano— decimonónico, dispuso dos flancos con relación a las posibilidades de cultivo en la poesía. Éstos pueden abreviarse mediante pares dicotómicos: estética intimista/estética política, poesía pura/poesía comprometida, arte evasivo/arte social, cosmopolitismo/populismo, literatura oficial/literatura marginal, poetas celestes/poetas terrestres,¹⁰ arte burgués/arte revolucionario, arte imperialista/arte nacional, poesía sacerdotal/poesía civil,¹¹ poesía hermética/poesía comunicante y poesía autónoma/poesía instrumental. Con el fin de ubicar extremos, utilizaremos los términos sombrilla —en el entendido de que se obvian sutilezas de difícil delineamiento— *estética intimista/estética política* cuando queramos referirnos a este dualismo.

En términos generales, la estética intimista supone que las obras trascienden su contexto socio-histórico; sus virtudes, en gran medida, son adjudicadas a una conciencia genial cuyos logros resultan evidentes a un público especialista. El poema se estima como enti-

¹⁰ Categorías que hacen referencia a «Los poetas celestes», el famoso poema de tema político escrito por Pablo Neruda.

¹¹ Se refiere a la contraportada de *Autorretrato de memoria* de Gonzalo Millán, la cual fue escrita por el chileno Roberto Bolaño (1953-2003): «La poesía de Gonzalo Millán, una de las más consistentes y lúcidas ya no sólo en el panorama chileno sino latinoamericano, se erige durante algunos años como la única poesía civil frente al alud de poesía sacerdotal. Es un alivio leer a Millán, que no se propone a sí mismo como poeta nacional ni como la voz de los oprimidos» (2005).

dad autónoma que posee una belleza intrínseca —psicológica y universal—. De alguna manera se fetichiza a la expresión lírica como la encarnación de una esencia intelectual. La obra es producida por una élite y va dirigida a ella (Bornstein, 1982: 56). Comúnmente, constituye una visión escéptica, relativista, desencantada y sofisticada cuya encarnación se dio en el «aristocratismo» y en el europeísmo modernistas, aunque en tendencias puristas o formalistas de las vanguardias —el creacionismo de Huidobro, por ejemplo— también es evidente. Uno de sus rasgos principales recae en la búsqueda y la representación de *lo sublime*: «se percibe al poeta como un ser privilegiado que articula la realidad oculta» (Bornstein, 1982: 88). Si bien en esta tendencia se prioriza la experimentación formal o lingüística —poesía visual o conceptual, por ejemplo—, en ella también se expresan crisis emocionales individuales.

En el otro margen, la estética política considera al arte intimista como desarraigado, *snob* y minoritario. Se rechaza el esteticismo *a priori* y se estima que las problemáticas sociales e históricas integran un universo ineludible para el poeta. Estas expresiones también suelen cuestionar el lenguaje lírico tradicional mediante ejercicios de desmitificación de los convencionalismos literarios. Cuando estas propuestas toman partido por determinadas causas o se radicalizan políticamente, se suelen presentar condiciones hostiles generales en contra de los autores y un acceso limitado a los medios de difusión artística. Esto genera la censura y la falta de aceptabilidad por parte de las personas que controlan la «producción de la cultura», quienes suelen negar el acceso u otorgan un lugar secundario a estas manifestaciones en sus espacios. En ciertos extremos, dicha situación desemboca en la clandestinidad, la persecución y el exilio —como ocurrió a tantos poetas hispanoamericanos en la segunda mitad del siglo XX—. Ocurre, además, que los artistas de estas tendencias rehúsan «comercializarse» y evitan ser identificados con una élite privilegiada. Por ello buscan o crean alternativas que intentan construir, poco a poco, un entorno simpatizante a su producción

(Bornstein, 1982: 59-60). Varias de las actitudes aquí definidas para la estética social —las cuales no deben identificarse en su totalidad con las características específicas de la poesía revolucionaria de suscripción plenamente marxista— pueden apreciarse en expresiones que alcanzan nuestros días con distintas gradaciones y signos.

El fondo de la disyuntiva ha sido discutido largamente y no existe, a la fecha, ni unanimidad ni soluciones definitivas. Al respecto, resulta reveladora una nota donde se comenta el otorgamiento del Premio Nobel a Pablo Neruda.

Tratemos ahora de examinar muy sucintamente el controvertido problema de poesía y política, que podría servir de base a quien desee polemizar sobre este asunto. Partamos de la siguiente pregunta; ¿Puede un poeta, sometido al rigor del juicio público, ser militante político activo? Las respuestas nunca coinciden y tratándose de Neruda, éste pierde mucho como político y en la consideración de muchos críticos se resiente también como poeta. [...] Sin embargo, lo interesante [...] es el problema general de política y poesía, de poesía política y apolítica, de si la política no es elemento poético, susceptible de crear una poesía o, aún más allá, si ella daña la creación poética (Cronos, 1971: 3).

Esta nota periodística —publicada en Valdivia, Chile, bajo el seudónimo de Cronos— describe con total lucidez el problema. Allí se encuentra trazado el meollo de las interrogantes.

En su primer número de 2007, la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* se propuso reflexionar sobre la conjunción entre poesía y política, indagar si su vinculación es posible o si son términos incompatibles y analizar poemas o autores que implicaran connotaciones políticas. Todo ello en el contexto de un mundo neoliberal donde rige «la despolitización o la retirada de la política en cuanto antagonismo y proyecto emancipatorio» (Leal, 2007: 7). En la introducción, Francisco Leal explica

que, para abordar la tarea, se propusieron cuatro orientaciones de partida: 1) Repensar momentos en que la poesía se ha volcado hacia un proyecto político emancipatorio o de denuncia; 2) reexaminar proyectos poéticos que proponen la libertad creativa como condición innegociable, es decir, el entendimiento de la autonomía poética o literaria como condición a priori de la poesía; 3) preguntarse sobre aquella poesía que resalta las diferencias —de identidad, de género, étnica, etc.— como propuesta política en contra de cualquier intento totalizante; 4) pensar la poesía y la política como territorios distintos y desconectados en donde la poesía y la política generan verdades o posibilidades que transitan por lugares divergentes: la política no tiene nada que ver con la poesía (2007: 7-8).

Al parecer, las dos direcciones más extendidas y, cabe decir, menos problemáticas corresponden a la segunda y la cuarta orientación: el custodio de la autonomía poética y, en particular, la noción de que la poesía y la política corren por cauces separados.

En ese mismo número de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Francine Masiello juzga el problema desde otra perspectiva. Afirma que ha imperado la apreciación de la lírica desde una actitud proveniente de la izquierda.

Al leer la poesía de América Latina, solemos caer en una trampa, peculiar pero previsible: condicionados por el imperativo político (promovido especialmente por la conciencia social que emerge en la crítica literaria a partir de los años 60) esperamos encontrar detrás de cada verso una raíz que conduzca al corazón de lo «real». La poesía de Neruda y de Vallejo, como ha llegado a nosotros a través de esta concepción populista de la crítica, sentó las bases de este tipo de lectura, transparente y simplista, que convirtió a la lírica casi en un fetiche de consumo, fuente o valor tanto de intercambio como de inspiración para los circuitos de izquierda. Promovida por semejante estrategia, más que por los poetas mis-

mos, la experiencia de leer las obras literarias de un modo tan socialmente predeterminado, nos llevó a exigir, de alguna manera, que la poesía estuviera en diálogo directo con el pensamiento político. Ya fuera que expresara la angustia del poeta por la explotación de los pobres o bien su furia contra el imperialismo, la poesía se posicionó como un arma en el debate sobre lo social y político. Leer de otra manera se consideraba una traición al proyecto social de los años 60, un deliberado intento de apartarse de las corrientes populares de protesta latinoamericana. Estas lecturas siempre me parecieron profunda e irremediablemente equivocadas. [...] en el proceso, olvidamos las necesidades formales del poema, sus modulaciones rítmicas y sonoras; perdimos de vista un arte de la composición que estableciera un vínculo más duradero entre el texto y «lo real» (2007: 11).

No obstante, sospechamos que esta vertiente de lectura reivindicatoria de las causas de izquierda no constituye la tendencia predominante en la mayoría de la crítica literaria latinoamericana —quizás el artículo se refiere a una porción de la crítica o de las lecturas realizadas en universidades estadounidenses—. Nos parece, en cambio, más exacto lo que Francisco Leal apuntó en su introducción. Al caer el proyecto político y militar que lo sustentaba, esta poesía revolucionaria cayó en el olvido y, en ocasiones, en el repudio:

Cuando los proyectos emancipatorios parecen desvanecerse del horizonte político, una poesía sujeta a esas presiones parece también desvanecerse, o simplemente presentarse como otro documento de barbarie —la condena a esos proyectos políticos recae también hacia los proyectos poéticos— (2007: 7).

El descrédito retorna a una comunidad que, en su momento, se manifestó abiertamente comprometida con las causas de la izquierda durante el

siglo XX. En suma, encontramos que razones eminentemente políticas configuran coordenadas decisivas en los procesos de adjudicación de valor hacia los textos líricos. El fracaso histórico de la izquierda política concluye por nutrir los argumentos de la estética intimista: lo efímero del momento colectivo se percibe como una abierta comprobación de sus principios —enaltecer la perennidad de aspectos humanos localizables sólo en la soledad del individuo—. Evidentemente se invalida la obra escrita y la propia conducta de «intelectuales»; se les reclama emitir mensajes no siempre ingenuos ni bien intencionados —mesiánicos, utópicos y, sobre todo, violentos—.

Tal estado del debate incide en la recepción que la poesía revolucionaria, y política en general, tiene en nuestros días. Se objeta a la estética social —aunque vigente como postura vital— debido a que rebasa determinados preceptos en la esfera del arte; lo cual implica, en realidad, un ejercicio de poder. Porque el crítico, lo quiera o no, también mantiene o defiende una postura ideológica. Cuantiosos y diversos criterios de valor, así como francos prejuicios ideológicos, intervienen en la actividad de sujetos actuantes —el escritor, el editor, el librero, el maestro, el crítico, el historiador o el antólogo—, es decir, en las tareas de todas las personas responsables de la producción, diseminación, organización y análisis de los sistemas literarios (Bornstein, 1982: 39). En ese sentido, resulta «necesario aclarar que cada periodo evidencia el sistema de preferencias que define el gusto literario de un determinado grupo social, que a la vez proyecta en la poesía su concepto del arte y su ideología» (Bornstein, 1982: 42).

El crítico, por más racional que se auto conceptúe, no resulta menos ideólogo que el poeta o el político; está determinado por unas coordenadas histórico-sociales e ideológico-estéticas. La poesía y la crítica, ya sea que exhiban la vestimenta de la imparcialidad o de la franca adhesión o repulsa, tienen que ver con la tradición cultural institucionalizada, hegemónica o contrahegemónica (Morales, 2011b: 258 y 264). Varios estudios sobre este ámbito han tocado el asunto. El académico chileno Agustín Pastén —Universidad de Nebraska, Lincoln— sostiene a propósito de Octavio Paz:

Elaborar una poética supone imponer juicios estéticos concretos en la esfera cultural. Quien propone una poética impone a su vez un canon literario acorde con tales juicios estéticos; de ahí que se acepten algunos autores y se rechacen otros. En último término, cuando se quiere implantar una poética determinada se persigue cierto poder dentro de la esfera literaria (1998).

Parece muy probable que los cultores de la lírica revolucionaria no sólo fueran derrotados en el terreno político, sino que también lo sigan siendo en ciertos planos de la memoria poética: su idea de lo estéticamente meritorio —así como su aparente confianza en la victoria— recibió golpes igual de contundentes en la historiografía literaria. Mario Roberto Morales, en mesa redonda en el Centro Universitario UAEM Amecameca, se preguntaba:

¿Qué sentido tiene esta producción literaria hoy, y si sirve de algo para empujar un cambio social, es decir, si vale la pena recurrir a ella, o volver a ella, o simplemente desecharla y ver hacia adelante? En los años finales de los noventa, y lo que va de los 2000, hay algunos escritores en Guatemala que empezaron a negar la literatura de la lucha armada, y decían que era obsoleta, que ni en Cuba se escribía así. Que eso no tenía nada que ver, que había pasado. [...] Entonces hubo esta despolitización y esta descalificación que algunos asumieron, algunos escritores, artistas en general, asumieron casi militantemente (Morales, 2017b: 1h, 16m, 20s-1h, 16m, 58s / 1h, 19m, 40s-1h, 19m, 55s).

El optimismo que copiosos escritores de la izquierda manifestaban en los años sesenta y setenta terminó por diluirse en escepticismo y, a veces, en descrédito. La literatura, así como la lucha política, corren hoy en día por otros rumbos. Y esos rumbos implican, al cabo, zonas de poder entrecruzadas. Susana Cella, al abordar estos vínculos entre poesía y política, vislumbra los ejercicios de denigración crítica que,

derivados de posicionamientos ideológicos, desembocan en juicios personales entre lo que es «bueno» y lo que es «malo»:

Habría [...] entonces una suerte de coerción semejante a las reglas neoclásicas cuando la instancia legitimadora implica acatar las pautas de determinado modo de escritura como el único aceptable, lo que supone entonces una coerción, fenoménica, inmediata, que no sólo referiría a la autocensura, sino también a la acomodación y defensa de un estado de cosas que en definitiva hace de la necesidad virtud e incide en quien escribe en el sentido de que podría alinearse al modelo esgrimido como único válido, y todavía más, justificarlo y defenderlo, esgrimiendo, según el caso de que se trate, argumentaciones *ad hoc* [...] En este sentido es insoslayable la pregunta: ¿desde dónde y por qué algo se define como «bueno» o «malo», que en esta lógica equivale a decir, aceptado o desechado por quien establece, como en el Index de la Iglesia, las inclusiones y exclusiones? (2010).

El poeta español Luis García Montero comenta que el poco prestigio actual de los vínculos entre poesía y política se debe al menoscabo de las ilusiones comunitarias, las cuales han sido sustituidas por un severo individualismo y un pragmatismo económico rotundo. El universo público se valora entonces, para la poesía, como fuente de malas influencias coyunturales. Pese a ello, García Montero juzga que los caminos de las estéticas sociales poseen plena viabilidad.

Es cierto que ha habido muy mala poesía política, justificada sólo por la justicia de sus contenidos y por el deseo de sus autores de convertirse en paladines simpáticos de las bellas banderas. Pero también es cierto que, en manos de los buenos poetas, cualquier tipo de exigencia y cualquier preocupación significan una búsqueda inmediata de recursos líricos y de tonos apropiados para dar

respuestas literarias dignas a las nuevas expectativas. [...] Malos poetas pueden encontrarse en todo tipo de materia. [...] Hay malos poetas amorosos, costumbristas, familiares. También hay malos poetas políticos. Pero, observada sin prejuicios, la historia de la literatura demuestra que la política ha sido también una invitación para que los poetas de verdad indagaran en el género, descubriendo caminos adecuados a la hora de tratar la emoción ética de una voz civil. [...] A veces los imperios, los reinos, las banderas y los sueños desaparecen o se pervierten mucho antes que los poemas que sirvieron para cantarlos (2012).

En otras palabras: la discusión sigue. La terminología y las insignias han cambiado, pero los ejes del debate permanecen. Frente a las incógnitas que despiertan ciertos *corpus* históricos de la lírica, pareciera que también restan a la crítica trayectos por emprender.

Conclusiones: las posibilidades del método

Nuestras conclusiones, por tanto, corren por dos rutas. Estimamos importante reivindicar la validez de la estética política como zona de cultivo. Eso en lo que concierne tanto a la producción del siglo XX como a los creadores del tiempo actual. En cuanto a la *poesía revolucionaria* —una extensa vertiente de la estética política— queda a los interesados internarse en ese *corpus* y, a partir de su experiencia lectora, seleccionar aquellos poemas que aún contienen eficacia y vida. Como cualquier *corpus*, este conjunto es desigual y requiere de desbrozo. Dicha tarea puede apoyarse en ciertas motivaciones principales. Una de las mismas reside en la injusticia socioeconómica que persiste en Latinoamérica y en el mundo; si bien una enorme parte de las consignas de estas expresiones resultan caducas y descolocadas, varios de sus universos simbólicos aún guardan firmes asideros en referentes contemporáneos. Es decir, una porción de aquella lírica

mantiene vigor como constructo estilístico —con una aptitud formal que, en muchos casos, pervive— y, sobre todo, como expresión ideológica. Insistimos que, en un mundo desigual y pauperizado, una perspectiva política difícilmente podrá ser descontextualizada sin más. En efecto, las metas y los procedimientos violentos de aquellos revolucionarios resultan hoy execrados a coro por las esferas críticas y académicas, así como por prácticamente todos los sectores de la población; sin embargo, es innegable que las condiciones de inequidad persisten. Por tanto, resultan curiosamente reiterados los momentos en que esta poesía llega a nuestros tiempos con perseverancia temática. Otra motivación es la necesaria revisión del pasado latinoamericano del siglo XX, ya sea como reflexión sobre aquellos momentos históricos que han desembocado en nuestro presente —asumir a esta poesía como un documento histórico donde se perciben significados clave para entender el mundo político actual—, o bien, como un instrumento para aproximarnos a un *otro* o a *unos otros* que, en realidad, no son lejanos ni escasos. Esta poesía posibilita el acercamiento a una *otredad* que, lo quiera o no el crítico y el lector, forma parte del orden latinoamericano actual. Se trata de un horizonte simbólico que, así haya sido degradado e invalidado en multitud de oportunidades, permanece latente —o patente— en amplios conglomerados de nuestros países. Muchos de esos imaginarios —blanco de reproche e incluso de ridiculización— siguen mostrando energía. Quien intente comprender o asimilar notorias franjas de los sistemas ideológicos coetáneos —más allá de compartir o no sus convicciones—, debe tenerlo en cuenta.

Una segunda ruta en las conclusiones se refiere a la pertinencia en particular del aparato metodológico comentado. Al respecto, si bien se constata que la lírica política puede despertar empatía o incluso admiración, concluye siendo a menudo relegada del conjunto de la «gran poesía»; sin embargo, lejos de ser una práctica esporádica, debe acotarse que tales mecanismos de descarte no se imponen únicamente a este *corpus*. Procesos muy similares ocurren a otras expresiones no canónicas a las que se menoscaba su valor.

Pensamos en la poesía popular, en la canción pop —de masas—, en la canción de otras implicaciones también políticas —incluidos los himnos nacionales—, en la poesía famosa —apropiada por amplios sectores del público con intenciones declamatorias es degradada por ese hecho del «buen gusto»—, en expresiones como el *rock* o el *hip-hop* y en poetas o poemas desterrados del ámbito culto que perviven en la memoria colectiva. Estimamos que una metodología con base en un enfoque socio-ideológico puede propiciar la puesta en marcha de aproximaciones fructíferas a este tipo de manifestaciones. El propio Mario Roberto Morales, a pregunta expresa de si la poesía revolucionaria debería considerarse una «gran poesía», brindó una respuesta elocuente: «Hay literatura menor, así considerada, que cumple funciones sociales que la literatura canónica no puede satisfacer. [...] En ese sentido, esto yo lo estudio como ideología. [...] Escogí a estos poetas porque, en la práctica, influyeron. [...] Es el estudio de una producción ideológica» (Morales, 2017b: 2h, 17m, 15s-2h, 18m, 15s).

Un aparato metodológico de esta índole permite sustentar interpretaciones oportunas para toda clase de discursos periféricos al canon, pues se analizan las funciones de cada sistema literario y de cada sistema de consumo. Como docentes nos hemos topado con alumnos que realizan abordajes a letras de Café Tacuba —pop-rock— o de José Alfredo Jiménez —ranchera mexicana tradicional—. Como público lector, nos hemos encontrado con agrias polémicas acerca de las virtudes líricas de Juan Gabriel —música comercial de masas—. ¹² Nuestra pregunta es la siguiente: aun cuando ubicáramos hallazgos formales o técnicos en letras o autores de música ranchera, juvenil, urbana, afrocaribeña, pop o de masas, ¿eso bastaría para que sus textos ingresaran al canon? Parece evidente que no lo es, pues el sitio de estas expresiones, en los universos valorativos de la sociedad,

¹² Consúltense los artículos «Una respuesta a Nicolás Alvarado» de Yuri Vargas (2016) y «De serventesios para los rústicos» de Luis González de Alba (2016).

son otros. Y porque los criterios poéticos, edificados por siglos de preceptivas —por cierto, legítimos y legitimadores, genuinos y válidos en su ámbito— no dejan de ostentar un perfil ideológico imposible de negar: un acceso y una administración de jerarquías que se desearían asépticas, formalistas y racionales, pero que no ocultan una profunda raíz —implícita en cualquier rama del arte occidental— axiológica y discriminatoria.¹³ Por tanto, quien analice expresiones líricas a las que los custodios del canon atribuyen defectos de las más distintas procedencias debe señalar cualidades evidentes a una colectividad. Consideramos que un modelo de análisis socio-ideológico como el aquí expuesto resultará sumamente provechoso, pues es una opción que no obvia características estilísticas, sino que propone su examen desde otras posiciones. No hace falta canonizar lo que, de suyo, no podría o no podrá ser canónico. Por tanto, resultaría más viable explorar nichos propios de validación que, sin entrar en las lógicas del canon, entrañen otras categorías legitimadoras.¹⁴

¹³ En un terreno fronterizo puede consultarse *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop* (2016), de Carl Wilson (publicado por vez primera en inglés en 2007), y su secuela española, *Mierda de música* (varios autores, 2017). Sobre todo, consúltese el necesario libro de Levin L. Schücking, *El gusto literario*, publicado por primera vez en 1931. Y, en especial, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* de Pierre Bourdieu (1998).

¹⁴ Jorge Riechmann expone algunas ideas interesantes: «efectivamente son criterios de selección, de discriminación —lo cual siempre resulta problemático— [...] ¿No resulta un poco aventurado pensar que los criterios de calidad en poesía se reducen a los rankings de venta, cuando en este modesto y poco mercantilizado ámbito las diferencias se dirimirían entre quienes venden veinte y los que llegan a veinticinco? [...] El lado antropológico del asunto es que el ser humano no puede vivir sin valorar: está siempre, de entrada, en un mundo de valores. Ningún talabartero discutirá que hay cinturones o morrales buenos, malos o regulares: ¿por qué va a ser diferente en poesía? El lado complicado del asunto es que en las inevitables operaciones de valoración se mezclan —a menudo inextricablemente— las cuestiones de poder: para construir un canon cualquiera se emplea violencia. Eso lo sabemos de sobra, y por eso nos interesa tanto rastrear las operaciones de exclusión... ¡Nada de lo anterior equivale a reivindicar purezas incontaminadas, ni a postular la autarquía del Gran Arte con mayúsculas! A lo más, una semiautonomía propia de comunidades autónomas federalizantes y bien avenidas, todas ellas aficionadas a las minúsculas» (2004: 114).

La ideología y la lírica de la lucha armada, en suma, constituye una obra sustanciosa y atrayente por distintos motivos. Expone un puntual aparato metodológico aplicable a conjuntos textuales de otra índole. Despliega una revisión exhaustiva del conflicto bélico en Guatemala durante la segunda mitad del siglo XX —en especial de su primer ciclo—. Ejecuta un amplio comentario, con orientación específica, en torno a dos poetas importantes en la historia literaria guatemalteca. Desarrolla, mediante el propio ejercicio crítico, las posibilidades del método propuesto.

Así, para todo aquel lector o crítico interesado en llevar a término interpretaciones socio-ideológicas de corte similar este libro constituye sin duda una herramienta de enorme utilidad y valía.

Violencia, memoria e historia en *Señores bajo los árboles*

Jair Díaz Hurtado

*Universidades para el Bienestar Benito Juárez García,
Plantel Tlaltizapán de Zapata (México)*

Este trabajo se centra en el análisis de las formas en que se presentan la violencia, la memoria y la historia desde la concepción indígena en los testimonios utilizados en la novela *Señores bajo los árboles*. Se analizan los elementos esenciales de la cosmovisión para visualizar cómo los indígenas explican —a partir de sus nociones del mundo, la vida y el devenir del tiempo— los sucesos que golpearon a sus pueblos y su cultura durante el conflicto guatemalteco de los años ochenta.

El texto se divide en dos partes. En la primera se hace una breve revisión de las características que plantea Mario Roberto Morales acerca de su *testinovela*. De manera conjunta se presentan algunas generalidades sobre las categorías relativas al testimonio, la memoria —en sus diferentes acepciones— y la historia.

La segunda parte, dedicada al análisis de los fragmentos de la novela, sintetiza los siguientes puntos: 1) El papel de la guerrilla, el ejército y la población civil como trasfondo del conflicto así como el tratamiento que le da a cada uno de estos grupos; 2) las principales formas usadas por los indígenas para expresar las emociones en una situación de conflicto marcado por la violencia; y 3) el significado cultural de la violencia y el papel que desempeña la memoria en sus diferentes vertientes.

Historia, memoria y testimonio

Si bien hay una gran producción literaria sobre el testimonio, la memoria y su relación con las formas de concebir y usar la historia, conviene

puntualizar algunos aspectos generales sobre estos rubros a fin de especificar el marco referencial dentro del cual se usan estos términos.

Señores bajo los árboles ha provocado reacciones diversas en torno al uso de los «*datos reales*», es decir, los testimonios. ¿Están estos testimonios cargados de ficción?, ¿fueron manipulados?, ¿la ficción que se encuentra en la obra del autor fue complementada por los datos propios del *corpus* testimonial o, en sentido contrario, los datos propios del *corpus* testimonial fueron completados con la ficción?

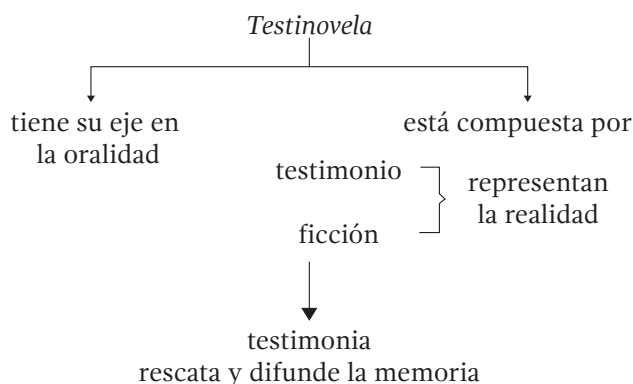
Mario Roberto Morales ha definido su obra como *testinovela*. Por sus características, podemos entender que ésta

es un tipo específico de novela que se estructura a base de testimonios y que constituye una creación colectiva en la que el escritor profesional actúa como facilitador y ordenador —deliberado e interesado— de las voces y de sus verdades [...] al maximizar, por encima de cualquier otro recurso narrativo, el procesamiento de oralidades testimoniales, de voces de testimoniante (que por sí mismas expresan visiones de mundo), el escritor lo hace para ofrecer una visión totalizadora del hecho que le interesa a su vez testimoniar (2007a: 9).

Morales insiste en las diferencias entre el testimonio y la *testinovela*. Mientras que el testimonio «es una narración —inicialmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato» (Beverly, 1987: 9), la *testinovela*, basada en la oralidad como tradición y como un ejercicio cultural cotidiano, se conforma principalmente del testimonio y la ficción —esta última es un medio del testimonio para reconstruir una realidad—. La *testinovela* es, además, un ejercicio de rescate y transmisión de la memoria, alegato acusatorio y propuesta estética e identitaria (Morales, 2007a: 18). El testimonio, además, puede desarrollar funciones similares puesto que

es un cuestionamiento constante a la forma en que fue constituida históricamente la memoria, es un mecanismo que permite tener en consideración cuáles son los elementos que recordamos como sociedad; cuál fue el motivo para incluir u olvidar determinados hechos históricos; y cuál es la finalidad de dicho acto (Rosales, 2013: 172).¹

Así, tenemos lo siguiente:



De acuerdo con estas características existen otros elementos que definen a la *testinovela*. Por ejemplo, su intención por evitar:

1. La denuncia que apela a la compasión denigrante.
2. El efectismo que resta fuerza a la verdad del testimonio.
3. El desbordamiento de técnicas narrativas por encima del testimonio.

¹ George Yúdice afirma que «Más que representación, estos textos [testimoniales] enfocan las maneras en que diversos grupos oprimidos de mujeres, campesinos, indígenas, trabajadores, domésticas, fieles, *squatters*, etcétera, practican su identidad no sólo como resistencia a la opresión sino también como cultura afirmativa, como estética práctica» (1992: 227).

Morales afirma que su novela es un «libro hecho con voces de testimoniante indígenas que habían vivido el terror contrainsurgente» (2007b). A partir de las palabras de Morales se puede decir que el autor cumple una función doble en la *testinovela*: por una parte, «testimonia mediante testimonios con la finalidad de preservar la *memoria colectiva* y reciclar la *identidad*» (2007a: 9. Las cursivas son mías); por la otra, ofrece un testimonio con el propósito de preservar la memoria. Sobre ciertos conceptos utilizados por el autor —oralidad, tradición, identidad, y memoria colectiva— quiero hacer algunas unas observaciones. Éstas serán útiles para contextualizar la parte encargada de analizar el contenido de *Señores bajo los árboles*.

Jan Vansina arguye la existencia de una diferencia básica entre la historia oral y la tradición oral: «Las historias orales son relatos de testigos mientras que las tradiciones orales son relatos transmitidos de boca en boca a futuras generaciones» (Vansina, 2007: 151). El problema abordado por Vansina estriba en el hecho de que muchos historiadores del siglo XX no dieron crédito a las fuentes orales debido a que las consideraban fuentes cargadas de profunda subjetividad. Afortunadamente, esto ha cambiado. Los estudiosos de diferentes disciplinas enfocan su interés en este tipo de fuentes, dejando de lado los prejuicios academicistas y el viejo debate sobre la validez o veracidad de las fuentes no escritas. Vansina supone que los relatos pueden cumplir otras funciones; por tanto, asume que «los temas seleccionados por las tradiciones [se refiere a las orales] a menudo funcionan como constituciones o incluso como modelos ideales para instituciones todavía existentes» (2007: 159).

Aun cuando erróneamente se consideran fuentes informales, las narraciones orales pueden estar cargadas o complementadas por acontecimientos históricos, sobre todo de aquéllos con especial relevancia para el grupo que las produce, mantiene y transmite.

Según Maurice Halbwachs, se puede hablar de historia vivida e historia escrita. La primera se distingue porque «tiene todo lo necesario para constituir un marco vivido natural en el que el pensa-

miento puede apoyarse para conservar y encontrar la imagen de su pasado» (1995: 210). En este contexto surgen la memoria histórica y la memoria colectiva, las cuales se diferencian a partir de cuatro aspectos principales. El primero de ellos se refiere a los acontecimientos albergados en la historia oficial (1995: 210). La memoria colectiva «es una corriente del pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo mantiene» (1995: 214). Esto resulta válido en la lógica de los pueblos indígenas, pues las reglas que dirigen los acontecimientos propios de sus comunidades no son tan rígidas como las que manejan o rigen a la historia académica.

La segunda diferencia entre memoria colectiva e historia —de acuerdo con la propuesta de Halbwachs— consiste en que pueden existir varias memorias colectivas —lo cual no puede ocurrir con la historia oficial—. La tercera diferencia es observable a partir de que toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo, es decir, no puede poseer un carácter universal —como sí puede tenerlo la historia—. Finalmente, la historia examina el grupo desde fuera, mientras que la memoria colectiva examina el grupo desde dentro.

La importancia de la memoria colectiva estriba en su intención por retener lo que aún está vivo: un proceso histórico —y los acontecimientos que le dan forma— pueden visualizarse a partir de uno o más sucesos míticos albergados en la tradición oral. La memoria colectiva funge como una historia compartida mediante la cual un grupo social asimila, da sentido y explica los hechos que han repercutido en el devenir de sus comunidades.

En esta lógica, los indígenas se conciben como actores y rectores de su propia historia —mejor dicho, su *historia propia*—, y no sólo como individuos pasivos portadores de una cultura y tradición. Las *historias propias* inciden en el desenlace de los acontecimientos actuales y futuros cuando los pueblos actúan de acuerdo con ellas; de

la misma forma, su presencia facilita la transmisión de una cultura diferenciada (Good, 2007a).

Dentro de este contexto es necesario escudriñar todos los elementos que nos puedan informar sobre los mecanismos que inciden en cómo se recuerda y se transmite la información sobre acontecimientos sustanciales. También es necesario analizar cómo conceptualizan su continuidad grupal, pues la capacidad de algunas sociedades para construir su propia historia les ha permitido mantener su cultura. La memoria colectiva —como una forma de historia propia— es uno de los factores que le permiten a un grupo mantener su identidad, así como llevar a cabo la reproducción cultural a partir de una cosmovisión; en caso contrario, «cuando hay desconocimiento del pasado del que se proviene la identidad se diluye, tiende a borrarse, o al menos eso es lo que se pretende con el olvido» (Mendoza, 2005: 26).

Para comprender esto es preciso conocer los procesos históricos vividos por el grupo en cuestión. En este marco, el estudio de la oralidad y la memoria colectiva puede tener aportes significativos, «si abarca también el fenómeno de la historia propia, y si reconocemos la existencia de múltiples teorías de la historia» (Good, 2007a: 25). Con esto es posible percibir una diferencia entre la historia indígena y la historia de los indígenas. Esta última es una historia propia caracterizada por la transmisión de experiencias históricas y por contar con una conciencia de su historicidad como pueblo indígena relacionado con otros pueblos en el pasado, es decir, por ser una «conciencia histórica de continuidad cultural» (Good, 2007a: 25). En este sentido, es preciso «documentar y examinar los procesos sociales desde la perspectiva de los actores locales y sus recursos culturales» (Good, 2007b: 252) para poder explicar la importancia que la memoria tiene para las sociedades indígenas y, sobre todo, los usos que hacen de su pasado como mecanismos de resistencia y de reproducción cultural.

La concepción indígena de la violencia y el uso la memoria en la novela

Mario Roberto Morales nos dice que *Señores bajo los árboles* trata de una denuncia de los crímenes de guerra ejecutados por los dos bandos en conflicto. La obra muestra que el actor más perjudicado —personificado en las comunidades indígenas— fue la población civil. Según el autor, testimonia a partir de los testimonios, evidencia por medio de evidencias.

Morales nos cuenta que, gracias a las entrevistas que hizo a los guatemaltecos sobrevivientes exiliados en Nicaragua, pudo «experimentar el lenguaje corporal, las estrategias discursivas, el tono emocional, y la simplicidad desarmante con las que los testigos del horror contrainsurgente manifestaban sus experiencias en vivo» (2007a: 8). De estas palabras podemos desprender la idea de que el autor ha tratado de mostrar otras versiones de lo acontecido durante el conflicto guatemalteco y dar peso a las formas en las que sus «testigos» lo han narrado.

Desde el complejo campo de las emociones podemos decir que es fácil advertirlas en un testimonio oral cuando estamos frente al narrador. Como lo menciona Morales, es sencillo advertirlas a partir del «lenguaje corporal» o el «tono» del discurso; sin embargo, podemos preguntar cuáles recursos utiliza el autor para expresar emociones que no le pertenecen, cómo emplea el contexto histórico-cultural, las creencias y valores de los individuos que emiten una opinión sobre un acontecimiento y muestran el impacto emocional causado por todos aquellos sucesos infaustos. En suma, debemos inquirir en qué lugar se inserta la memoria y qué funciones desempeña.

A partir de estas interrogantes es posible hacer una reflexión acerca de la memoria expresada por medio de las emociones y su representación —cuáles de ellas aparecen, cómo se manifiestan, cuáles son las más recurridas— en los diferentes apartados de los relatos.

¿Cuál es mi objetivo, entonces? Siguiendo al autor cuando sarcásticamente dice que ha plagiado los testimonios —vertidos en algún

libro colectivo— y la palabra de los indígenas —entrevistados para hacer una denuncia—. A partir sus testimonios y la forma en que los presenta, esbozaré una interpretación acerca de cómo se expresan y manejan las emociones, cómo se reconstruyen eventos propios y por qué se recuerdan esos episodios de una violencia generalizada.

En *Señores bajo los árboles* hay una intención reiterada por evidenciar la percepción de cada uno de los actores. Haciendo una reducción bastante apretada, tenemos tres grupos de personajes: el ejército, la guerrilla —con sus diferentes células— y los pueblos indígenas. Si bien por parte de la guerrilla no es posible encontrar un testimonio que nos aproxime a la idea de este grupo, para los casos del ejército y los indígenas tenemos diversidad de alusiones precisas.

Respecto al ejército, el personaje Toribio es un intento de mostrar el lado humano de un soldado —indígena—. Su preparación contrainsurgente parece haberlo despojado de su humanidad. Así lo muestran los testimonios, pues los indígenas lo vieron masacrar a sangre fría. Una y otra vez aparece dentro de los relatos como uno de los personajes más sanguinarios de toda la trama. Morales exhibe el conflicto interno del personaje al insertar las preguntas que asolan la cabeza del Kaibil —sus intentos por explicar las razones del problema en que está involucrado—, la autocrítica, el juicio de su proceder, la añoranza de su vida antes de ser reclutado y la incertidumbre acerca de su futuro:

Toribio de León, Kaibil, ex cohetero, vaga por los alrededores del destacamento militar: es domingo por la tarde después de la masacre [en la cual, según lo narrado, actuó más por inercia que por convicción, al ser observado por sus compañeros del destacamento]. Aún no razona, todavía no logra hilar pensamientos. Está aturdido, abrumado: al fin, en la lejanía, una bomba voladora estalla contra el cielo azul de Rabinal: su eco se repite en cada uno de los cerros pelones, en cada uno de los pinares lejanos, en cada una de las innumerables hondonadas y así, piensa Toribio, va llegando hasta su aldea (2007a: 81-82).

En el caso de los indígenas, éstos son presentados como las principales víctimas del conflicto. A través de los diferentes pasajes podemos percibir los tipos de violencia a que fueron sometidos los habitantes de las comunidades rurales y la manera en que éstos los percibían, explicaban y, en algunas situaciones, hacían frente.

La violencia se manifiesta de manera física: golpes, violaciones, torturas, asesinatos, etcétera. En segundo plano, encontramos la violencia simbólica. En distintos apartados de la novela se explica cómo se llevaba a cabo la embestida en contra de los objetos y elementos nodales de las prácticas culturales indígenas. El autor nos cuenta que se prohibieron las ceremonias genéricamente denominadas «costumbre», se arremetió contra los símbolos de la religión católica —incluidos los sacerdotes mestizos— y la organización tradicional de las aldeas:

La orden: humillar al objetivo (elemento subversivo) y que otros atestigüen la humillación; la orden: destruir objetos religiosos y litúrgicos: imágenes, báculos de plata, trajes ceremoniales; la orden: matar a los cofrades, a los chimanes, a los sajorines, a los brujos, a los ancianos, a los niños pequeños; la orden: matar mujeres embarazadas, sacarles a los hijos del vientre y aplastarlos a la vista de todos (2007a: 79).

Hay un mensaje evidente de esta violencia: «el indio, su forma de vida y sus prácticas culturales» representan un lastre para el desarrollo de la nación. Obviamente, esto no es privativo de las dictaduras guatemaltecas; también es posible encontrar situaciones similares en otros países latinoamericanos.

Se trata de un tipo de violencia que se ramifica y abarca distintos ámbitos. Hay también una violencia psicológica. En distintos pasajes se explican las diferentes vías utilizadas por el ejército para persuadir a los pueblos indígenas de colaborar en la lucha contra los grupos guerrilleros. La guerrilla es el agente de las desgracias de las comunidades indígenas. En este sentido, la novela también vierte una crítica hacia este bando.

Los indígenas —las principales víctimas del conflicto— padecen las acciones negativas tanto de militares, como de guerrilleros. Ambos grupos recurren a actos de violencia —ajusticiamientos y hostigamiento constante— para hacerse de militantes. Asimismo, los testimonios enfatizan las consecuencias negativas de la llegada, presencia y contacto de la guerrilla con los pueblos:

El ejército no nos ha mentido, en cambio el guerrillero sí nos mintió. Porque el guerrillero dijo, los vamos a liberar dijo, vamos a tomar el poder para ustedes los indios. Y no cumplió. En cambio el ejército dijo, ustedes colaboran con los guerrilleros y por eso los vamos a matar, indios cabrones. Y el ejército cumplió. Ellos los del ejército hablan claro, no como los guerrilleros que andan diciendo linduras pero también matan por gusto a la gente que no quiere darles comida ni irse con ellos al monte; y todavía dicen que pelean por nosotros los indios (2007a: 113).

Finalmente, cómo se concibe la violencia y cómo los indígenas explican los acontecimientos.

Culturalmente, los eventos adversos se conciben como parte de uno o más procesos cíclicos en los que existen similitudes de circunstancia y causalidad. Los elementos míticos que nutren la tradición oral de los pueblos —el *Popol Vuh*— están presentes en la exégesis de la realidad que está viviendo el indígena. Aunque la realidad le es desfavorable sobremanera, el indígena piensa que tal circunstancia habrá de cesar. Aun con todo lo negativo que esto implica, tales explicaciones pueden otorgar consuelo.

A este respecto considero pertinente citar tres fragmentos. El primero es la voz de una joven indígena catequista que no vacila en lanzar culpas y otorgar responsabilidades. La falta de respuestas a las interrogantes surgidas dentro de su pensamiento, propician que viva presa del desasosiego. Su búsqueda de una razón congruente de la violencia es inútil.

Y he leído también el *Popol Vuh* [...] pero he estado leyendo mucho este libro para ver si encuentro algo que me ayude a explicarme por qué estamos muriendo todos como moscas, y lo único que saco en claro es que Xibalbá son ellos, los del ejército, eso es lo único que saco en claro, porque no quieren que haya más raza india, no quieren que existan ya los mayas (2007a: 49).

El segundo fragmento encuentra explicación en la ambivalencia de las cosas y en los opuestos que se complementan. Esto es un aspecto singular de la visión del universo de las sociedades indígenas mesoamericanas:

El ejército es Xibalbá, no es corazón del cielo, o bien es el lado oscuro de Corazón del Cielo [...] en el fondo todo es lo mismo [...] que si uno anda en la oscuridad encuentra a Xibalbá en su propio corazón, por eso los soldados son Xibalbá, porque los entrenan para engrandecer las tinieblas [...] la oscuridad también la permite Corazón del Cielo, por eso Xibalbá forma parte de él, pero nosotros podemos escoger la claridad también (2007a: 68).

En tercer lugar, cito unas palabras del fragmento final de la novela. Las palabras se expresan en tercera persona, pero se vierten como testimonio —sentir, pesar y consuelo de todo un pueblo—:

¿Quién sufre más, el que recibe el machetazo del Kaibil, el que lo presencia y luego casi no puede dar testimonio porque le tiembla la voz o queda mudo para siempre o se le atragantan las palabras, o el Kaibil que después tiene que estar alguna vez a solas con su conciencia, con su corazón que también es parte de Corazón del Cielo? (2007a: 153).

A partir de los diferentes ejemplos tomados de la novela se puede resaltar los siguientes puntos:

1. El uso de eventos míticos que explican acontecimientos actuales —la reiterada enunciación de Xibalbá— es un recurso utilizado por los narradores para dar autenticidad a sus relatos.
2. La expresión de las emociones en los testimonios —incluido el recuento de sucesos míticos con una relevancia mayúscula— explica cómo se intenta reconstruir las relaciones de subordinación, las formas de comprender el mundo en una situación de conflicto y los medios dispuestos para preservarlas. Se trata de un ejercicio que hace uso de la oralidad para mantener viva la memoria del grupo.
3. Los conceptos indígenas sobre las emociones —su sentir y expresar— están influidos por la sociedad mestiza, la cultura popular y el contexto histórico en el que están inmersos; sin embargo, es posible apreciar elementos característicos del pensamiento indígena mesoamericano —la acepción dual del cosmos—.
4. Los testimonios vertidos por los indígenas muestran las formas que pueden adoptar ciertas emociones —el miedo, la ira, la impotencia, el remordimiento, la desazón—. En determinadas situaciones, éstas pueden mezclarse y formar parte de un mismo complejo emotivo. Frederic Bartlet esboza el término *actitud afectiva* para explicar que «cuando intentamos recordar algo, lo primero que llega no es el recuerdo como tal, sino un afecto de actitud cargada» (en Mendoza, 2005: 12).
5. A partir del testimonio —incluso si es vertido por un traductor o transcriptor— es posible hablar de la «memoria emocional» como uno de los componentes esenciales de los individuos. La teoría indígena del cuerpo y la persona, la cual va más allá del ámbito mental y físico, explica la presencia de una «memoria cultural» en los términos planteados por Jan Assmann (2008).²

² Según Assman, la teoría de la memoria cultural puede sintetizarse con la fórmula «el ser que puede ser recordado es texto» (2008: 15). Afirma que esta memoria

6. En este sentido, los testimonios desnudan la memoria colectiva de los pueblos. Ésta cumple varias funciones: ejercicio cognitivo que no sólo almacena aquellos acontecimientos históricos o míticos —la tradición oral—, sino también los sentimientos y las emociones determinantes en la vida de cada persona.
7. Por último, la memoria dentro del terreno de lo social y cultural evidencia la particular forma que tienen los pueblos indígenas para concebir y articular el pasado. Ésta es indicativa de la identidad cultural y, sobre todo, de la manera en que dichas sociedades entablan un diálogo entre el tiempo pretérito —mítico o vivido— y el tiempo presente.

Como puede advertirse, la importancia de *Señores bajo los árboles* va más allá de la calidad narrativa. Forma parte de ese *corpus* literario que ofrece una singular perspectiva a los episodios de conflicto en América Latina. En este caso, la novela se centra en el conflicto guatemalteco, un tema desdeñado por la academia durante mucho tiempo. Los testimonios usados por Morales —cargados o no de ficción— se vierten sobre una línea que busca mantener viva la memoria, dar cauce a las voces sepultadas en los archivos. «Recordar es volver a vivir», pero no sólo es eso. Recordar es rememorar, resignificar y reivindicar; es dar una pequeña muestra de la amplitud y significación de las historias que todavía no son historias —o que no son aceptadas como tales por carecer de los rigurosos requisitos académicos—. Esas historias fueron proscritas debido a que son historias con perspectivas distintas a la «verdad histórica», historias que ostentan una amplia variedad de significados y usos dentro de su contexto cultural.

«llama la atención sobre el papel del pasado en tanto diálogo y comprensión mutua a la hora de constituir nuestro mundo, y explora las formas en que el pasado se presenta ante nuestros recursos y los motivos que los alimentan» (2008: 16).

Rituales de muerte y resurrección en *El ángel de la retaguardia* (Rogelia Cruz, Turcios Lima, El Tártaro y Otto René Castillo, mártires de la guerrilla guatemalteca)

Lino Martínez Rebollar

Saúl Hurtado Heras

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

En este trabajo, abordamos el tema de los rituales de muerte y resurrección de cuatro guerrilleros guatemaltecos en la novela *El ángel de la retaguardia* (1997).¹ El capítulo está organizado de la siguiente manera: en primer término, se enuncian las circunstancias histórico-biográficas que dieron origen a la novela, con una descripción de lo que podríamos llamar la poética subyacente. Después, se explica el asunto de la organización estructural de la novela en tiras diegéticas y se muestran las similitudes y las especificidades en cada una de estas tiras marcadas por la muerte y vida de personajes guerrilleros nodales en la historia guatemalteca.

Para describir esta especificidad se procede de la siguiente manera: se enuncia de modo resumido la vida del personaje histórico recreado; se citan las palabras del autor en relación con este personaje, las cuales han sido tomadas fundamentalmente de dos fuentes: entrevistas realizadas por miembros del Seminario de Literatura y Violencia en Guatemala y *La ideología y la lírica de la lucha armada*. En seguida se explican las peculiaridades en la construcción de cada uno de los personajes guerrilleros en la novela,² con énfasis en el tipo de

¹ Cuando las citas a la novela sean breves y reiteradas, se referirá únicamente el número de la página precedido por la indicación «p.» y «pp.» entre paréntesis. De aquí en adelante, para aludir a *El ángel de la retaguardia*, emplearemos *El ángel*. Las citas proceden de la segunda edición de 2008, hecha en Guatemala por la firma Consucultura.

² Se trata de encontrar eso que el mismo Mario Roberto Morales ha llamado «los andamios técnicos que permiten ir construyendo la narración» (2008: 84).

proyección de imágenes sobre la acción y el personaje referidos.³ Por último, se reflexiona sobre la significación estético-política del tratamiento literario de esos personajes.

Circunstancias de producción y poética subyacente

En *El ángel de la retaguardia*, Mario Roberto Morales quiso hacer un mosaico de pasajes nodales del primer ciclo armado guerrillero guatemalteco —1960 a 1968— para salvar ese episodio del olvido. La novela manifiesta un vínculo con *La ideología y la lírica de la lucha armada*, el trabajo de sociología literaria presentado por MRM⁴ como tesis de maestría. En la novela se olfatea al sociólogo marxista. El escritor afirma: «Cuando yo empecé a escribir esta historia no era solamente yo quien lo hacía, sino la colectividad guiaba mi mano (usted en cuenta, lector amigo), la conciencia social de conglomerados enteros me hacía sentar a la máquina y teclear *El ángel de la retaguardia*» (2008: 164).

En *La ideología y la lírica de la lucha armada*, se asevera algo semejante:

Un texto literario expresa o representa siempre hechos sociales concretos, pero esta representación viene siempre condicionada o filtrada a través de y por la(s) ideología(s) del

³ Más que a empalmes de conceptos, nos referimos a empalmes de imágenes: la vida personal, el acto amoroso, la pirámide y el camino proyectadas sobre entidades en un proceso que, en rigor, no son ni la vida personal ni un acto amoroso ni una pirámide ni un camino. Lakoff ha dicho al respecto: «La sobreposición de imágenes metafóricas procede del mismo modo que otros tipos de sobreposiciones metafóricas, por proyección de la estructura de un dominio sobre otro» (Lakoff y Turner, 1984: 90). A diferencia de la metáfora conceptual, esta sobreposición es idiosincrática y transitoria. Es sólo una forma de la integración conceptual —*conceptual blending*—, tal como se ha estudiado en Fauconnier y Turner (2002).

⁴ En adelante utilizaremos las siglas MRM para referirnos a Mario Roberto Morales.

autor, quien a su vez participa de la(s) ideología(s) de su entorno social, ya sean estas hegemónicas o subalternas o una mezcla particular de ambas (2011b: 34).

La deslegitimación del autor individual —texto e ideología del autor— en aras de un autor colectivo —texto social e ideología del entorno social— hace eco de las ideas de Lucien Goldmann, empleada como parte de la metodología en *La ideología y la lírica de la lucha armada*. También se presenta en *El ángel* la tendencia que exalta el papel creativo constructivo del genio individual. Así, *El ángel* se va por momentos a uno de los extremos: todo es responsabilidad del autor o todo es responsabilidad de la colectividad.

Pero toda esta aventura de la metaliteratura antiliteraria (que hubiera sido conocida bajo el nombre más formal de realismo dialéctico) puede desde ya considerarse un intento fallido que pertenece, que es patrimonio de las masas, quienes sabrán darle (sólo ellas lo saben hacer) su utilidad específica al conferirle su validez histórica por medio de su aceptación o rechazo (2008: 164).

Ante la extraña idea de la patrimonialidad de las masas sobre la obra, MRM gira hacia el lado privado de la creación: «Si la hice yo solito: yo soy el filtro de las experiencias colectivas, soy el crisol donde se funden y se expresan los intereses de las mayorías, soy el camino, la verdad y la vida, me dicen Diosito santo» (2008: 164).

Si bien a algunos les podría molestar esta afirmación —por aparente soberbia creativa y seudomesiánica—, no se debe tomar a la ligera la idea del autor como «filtro de las experiencias colectivas». En esta novela, la historia de la guerrilla pasa a través de la conciencia de Morales siempre de un modo selectivo, transformada por el tipo de hilos que constituyen el filtro o, mejor dicho, los filtros novelísticos. Pareciera que MRM no se esforzó en esconder su carác-

ter de cernidor de experiencias; más bien, su intención fue exhibirlo en el ejercicio artístico concreto.

El ángel está —repetimos— guiada por una intención: recuperar la memoria del primer ciclo armado guerrillero guatemalteco. Muchos desconocedores de la historia guatemalteca piensan que la guerrilla empezó con el episodio de la toma de la embajada de España por parte de los indígenas del Quiché. No fue así; mucho antes de ese hecho ocurrió en Guatemala una lenta acumulación de fuerzas guerrilleras que trabajaban en la Sierra de la Minas y en la selva de Ixcán incorporando indígenas al esfuerzo de guerra popular. Mucho antes del episodio de la embajada, está el episodio de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR). Un hecho casi olvidado que señala el inicio formal del movimiento guerrillero.⁵ MRM comenta al respecto:

Y yo me decía [cuando escuchaba hablar sobre los inicios de la guerrilla en la embajada de España], ¿y qué pasó con Turcios?, ¿qué pasó con César?, ¿qué pasó con Rogelia?, ¿qué pasó con todo ese ciclo armado que va del sesenta al sesenta y ocho, que tuvo momentos militares altísimos, al grado de poner en jaque al gobierno de Guatemala y a las fuerzas armadas, no por superioridad militar, sino por astucia militar, que es el arma de la guerrilla? [...] Y eso me llevó a hacer *La ideología y la lírica* y su novela gemela, que yo creo que es *El ángel de la retaguardia*; pero el fenómeno se me hacía tan grande, que tuve que recurrir al fragmento y al juego del

⁵ Morales señala que, en Guatemala, ha sido poco estudiada la época de la guerrilla urbana durante los años sesenta. Sobre la importancia del primer ciclo armado dice que «sentó las bases aquí [en Guatemala] de una tradición guerrillera». *La ideología y la lírica de la lucha armada* recrea parte de esos episodios. Al valorar la importancia histórico-literaria de *El ángel*, señala: «es quizá la [novela] que refleja mejor nuestras inquietudes juveniles de rebeldía política con honestidad y que además le rinde el debido culto a nuestros mitos revolucionarios que consideramos más conspicuos» (Morales en García, 2008).

rompecabezas, yo tenía esa preocupación formal del experimentalismo (Morales, 2017c: 52m, 46s-55m, 11s).

MRM ha admitido que las condiciones de producción de este libro fueron un poco accidentadas. Recuerda haber escrito las primeras líneas —el episodio de Rogelia Cruz— cuando trabajaba en la Universidad de San Carlos —1980 o 1981— coordinando un área de estudios generales en las que se enseñaba filosofía e historia: «Por las tardes, más o menos entre la una y dos de la tarde, la una y las dos y media, en un periodo holgado, muerto a veces, me ponía a escribir esas primeras páginas; por supuesto, en máquina mecánica, en papel» (Morales, 2017c: 46m, 18s-46m, 58s). Después, reelaboró estos trabajos en Costa Rica ya con documentación adecuada en la mano.

Si bien por momentos la lectura de *El ángel* es un rompedero de cabeza para el lector *gerber*, acostumbrado a leer historias cronológicamente lineales y sin «trampas», el lector tenaz puede detectar en la novela gajos o tiras diegéticas bastante bien elaborados a nivel de su intriga.⁶ Esas tiras manifiestan claramente dos tonos, si bien a veces se hallan mezclados. Por un lado, tiras con un tono festivo, irresponsable, bohemio, lúdico, carnavalesco: los diálogos eróticos de la argentina y el guatemalteco, la vida bohemia del estudiante guerrillero en Guatemala y, aunque en menor medida, las interminables borracheras siempre divertidas que atraviesan la obra. Por otro lado, tiras en tono trágico, terrible: secuestros, torturas, violaciones y asesinatos de guerrilleros.⁷ Fuerza es decir que el presente

⁶ Esta categoría fue propuesta por Carlos Fuentes, quien sugirió sustituir la división cortazariana entre lector macho (activo) y lector hembra (pasivo) por la división «lector costilla» (macho y hembra), quien debe masticar la carne veinte veces antes de deglutirla, y «lector *gerber*» (niño o niña), el desdentado que «traga una papilla blanda, informe y premasticada» (1986: 18).

⁷ Se detectan claramente las siguientes gajos o tiras diegéticas: la historia del guatemalteco y Bárbara; la historia de la condesa vieja y solterona con sus inquilinos

ensayo no se detiene en todas las tiras, sino sólo en el grupo que indistintamente MRM llama «ejercicios», «juegos» o «rituales de muerte». Estos representan el lado terrible del primer ciclo armado guatemalteco, dado que refieren el fallecimiento siempre violento de integrantes icónicos de la guerrilla guatemalteca de los años sesenta: Turcios Lima, Rogelia Cruz, el Tártaro y Otto René Castillo. Tomamos este término de «rituales de muerte» del mismo MRM, quien afirmó en torno a pasajes de *El ángel*:

Si ustedes se fijan, varios de los episodios guerrilleros que hay en *El ángel de la retaguardia* son ejercicios de muerte que ocurrieron en la realidad y que a mí me obsesionaron muchísimo, porque fueron deliberados [...] En aquel momento [de mi vida] yo arrastraba muchas obsesiones y un grupo de esoteristas [esoteristas gnósticos que frecuentaba en Costa Rica] me enseñó varios ejercicios para matar estas emociones negativas. Y me decían: Éstos son rituales de muerte, uno tiene que matar en uno mismo todo aquello que no le permite vivir, lo cual no significa olvidarlo, sino significa de veras matarlo como una obsesión que le carcome a uno el alma y la psique. Y lo primero es ver de frente al monstruito que uno quiere matar, verlo a los ojos con una energía tal que salga corriendo [...] Y lo hice, y tomé conciencia que la muerte de Rogelia Cruz, la muerte de Otto René Castillo, la muerte de Turcios, la muerte del Tártaro, y otras muertes, yo las llevaba conmigo cargándolas siempre, a todos lados, y tenía que liberarme de ellas (Morales, 2017c: 15m, 43s-17m, 02s).

El medio para sublimar deliberadamente estas muertes violentas fue la escritura de *El ángel*. Sobre estos ejercicios, MRM señala: «al-

y sus trabajadores; la historia de la mujer violada por la policía guatemalteca; la historia de los tres estudiantes latinoamericanos en Europa; la tira panfletaria es la historia del secuestro de el Coyote y las historias sobre la muerte de Turcios Lima, Carlos Raúl Obregón Morales, Otto René Castillo.

gunos [gajos de la novela] se parecen entre sí, otros no, pero todos tienen una especificidad» (2017c: 1m, 40s-1m, 42s).

De modo resumido, se enuncia primero los parecidos escriturarios de cada uno de estos ejercicios de muerte abordados en este trabajo. Todos estos ejercicios están elaborados en tiras o gajos escriturarios que recrean la muerte violenta de los protagonistas. Todos estos ejercicios reconstruyen en mayor o menor medida la «ceremonia del sacrificio» de estos personajes (Morales, 2008: 133): sacrificada en la gran roca, sacrificado en el auto acelerado en la autopista, en las escalinatas de la «pirámide» de la Concordia, en el matiliguete. Los andamios escriturales de estos ejercicios son similares: a partir de elementos autobiográficos, el autor construye historias y personajes que sólo en parte corresponden a la realidad. Debido a esta elección constructiva y discursiva, el significado global de la narración está orientado por el creador, quien se detiene principalmente en el momento de la muerte del personaje; o, como dice un personaje de *El ángel*: «en el momento en que existe la certeza de que va a morir» (2008: 131).⁸ Los textos de estos ejercicios, escritos en cámara lenta, se focalizan casi siempre sobre la conciencia del personaje —excepto en la tira de Turcios Lima—. Todos estos pasajes mortuorios en *El ángel* sirvieron a MRM para reelaborar estéticamente, en la madurez, experiencias de su juventud. Los protagonistas de estos ejercicios eran también guerrilleros jóvenes del primer ciclo armado —casi patojos, dirían los guatemaltecos—, asesinados por las fuerzas bélicas del Estado represor guatemalteco. La ideología de esos guerrilleros está nucleada por la idea de la emancipación de Guatemala mediante el socialismo o el

⁸ MRM establece una distinción entre la conciencia de la propia mortalidad y la conciencia instantánea de la muerte —o del momento preciso de la muerte—. En la entrevista de febrero de 2017, señala que «uno tiene un periodo en su vida en que empieza a pensar en su propia mortalidad, en la inevitabilidad de la propia mortalidad: aceptar eso es una cosa, pero aceptar que la muerte llegó es otra cosa [...] Son dos cosas distintas: una es aceptar que uno es mortal» y «otra es el instante en que uno tiene la certeza de que hasta ahí llegó» (2017c: 11m, 19s-12m, 12s).

comunismo. En todos estos ejercicios, los guerrilleros experimentan una vida después de la vida construida literariamente a través de la fusión de la mitología marxista, cristiana y maya.

Esta novela plantea el consabido debate sobre la diferencia entre el autor narrador y el autor real. Este narrador generalmente no se nombra, aunque podría llamarse Mario Roberto Morales. Con todo, debemos hacer caso al consejo un tanto exagerado —pero útil— del teórico B. Eichenbaum: «ni una sola obra literaria puede ser en sí una expresión directa de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego —no podemos y no debemos ver en semejante trozo más que un determinado procedimiento artístico» (1978: 172). Construcción y juego —pero juego de muerte—, eso podríamos señalar sobre el modo en que se elaboran los cuatro personajes históricos comentados.

Se procede en seguida a explicar cómo se construye estéticamente la vida de cuatro guerrilleros cruciales en la vida guatemalteca: Rogelia Cruz, Luis Augusto Turcios Lima, Carlos Raúl Obregón Morales y Otto René Castillo.

Rogelia Cruz Martínez

Rogelia Cruz Martínez (1940-1968) fue hija de Miguel Ángel Cruz Franco y de Blanca Martínez Flores. En 1955, Rogelia Cruz y sus hermanas gemelas quedaron huérfanas y fueron internadas en el Instituto Normal Central para Señoritas de Belén. Más tarde, en 1959, ya como estudiante en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos, Rogelia ganó el certamen Miss Guatemala. Por esas fechas se incorporó a la Juventud Patriótica del Trabajo (JPT), organización juvenil del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT); asimismo, apoyó secretamente al Frente Guerrillero «Édgar Ibarra» y llevó a cabo trabajo administrativo para esa organización guerrillera en la ciudad de Guatemala. Empleada en un banco y en

un canal de televisión, Rogelia Cruz se involucró, en 1962, en las protestas contra el general Miguel Ydígoras Fuentes. En 1965, el ejército cateó la finca donde vivía junto con sus hermanas y encontró armas. Rogelia fue encarcelada y obligada a renunciar a su trabajo. En 1966, el grupo guerrillero de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) mató a uno de los tíos de Rogelia durante un intento fallido de secuestro; no obstante, ella siguió colaborando con el movimiento. Por peticiones de la cúpula guerrilla, Rogelia se hizo novia y esposa de Leonardo Castillo Johnson. En 1967, la detuvieron por una infracción al reglamento de tránsito, pero la liberaron tras advertencias y amenazas de la izquierda guatemalteca. El 11 de enero de 1968 fue sustraída violentamente de su hogar; horas después encontraron su cadáver, desnudo y con evidencias de haber sufrido violación y tortura, en la cercanía de Escuintla, Guatemala. Según las versiones dominantes, los responsables fueron integrantes de la policía guatemalteca, encabezados por el coronel Máximo Zepeda: «El cuerpo fue dejado bajo un puente del arroyo Culajaté, en el kilómetro 84 de la carretera que une a Escuintla con Santa Lucía Cotzumalguapa» (Vázquez, 2012: 38); la necropsia reveló que estaba embarazada. En represalia, el PGT atacó a un grupo de personal militar de los Estados Unidos, matando a dos e hiriendo a un tercero.

No aparece información en *La ideología y la lírica de la lucha armada* sobre Rogelia Cruz. En la entrevista colectiva de mayo de 2016 —incluida en este libro—, MRM afirmó sobre este personaje:

a muchos de mi generación nos impactó enormemente su asesinato, por la mutilación de la que fue víctima, además de la violación... Y a mí en lo particular. Yo viajaba mucho, mi padre tenía una farmacia en la costa sur, en Santa Lucía Cotzumalguapa. Y precisamente el cadáver de Rogelia apareció en un puente, a un kilómetro del gran ingenio de Pantaleón, que pertenece a la jurisdicción de Santa Lucía, en este pueblo en el que yo crecí. Entonces, cuando pasábamos por ahí yo siempre veía el puen-

te. Y esa fue una imagen que me persiguió por mucho tiempo. Cuando hice *ángel de la retaguardia* pensé en esta violación como en cámara lenta y en una estetización de la violencia. Si ustedes se fijan, la violencia en algunos de mis libros está estetizada, porque no encuentro otra manera de entrarle a ese horror. No podría abordar ese horror con una técnica realista naturalista, sería insoportable. Entonces opto por eso (Morales, 2016: 307).

Aunque los pasajes sobre Rogelia Cruz en *El ángel* sólo son un gajo de la novela, por su tipografía en cursivas, por la recurrencia a lo largo de toda la obra y por el modo en que se articulan, constituyen una parte crucial. En total se identifican siete pasajes. Todos se desarrollan en cámara lenta; la mayoría están marcados con la indicación, casi musical, casi irónica, de *allegro con fuoco*. Los pasajes sobre Rogelia Cruz están escritos en prosa poética; son los únicos escritos así en la novela. Para presentar a este personaje, el autor recurre a la primera persona, al monólogo interior y a la focalización fija con narración simultánea, la cual corresponde al momento preciso de su violación por elementos de la policía guatemalteca. La narradora de estos pasajes es una joven bella que a lo largo de su vida ha disfrutado su cuerpo y su sexo.

Sobre este personaje —para distinguirlo de la Rogelia histórica, cuya biografía es completamente dramática— MRM ha hablado de «mi personaje Rogelia Cruz». Lo que encontramos, entonces, es un parecido estructural entre el personaje de los monólogos y Rogelia Cruz.

Al momento de su muerte, Rogelia Cruz tenía veintiocho años; MRM tenía veintiún años. Él era un estudiante de la Universidad Rafael Landívar que iniciaba, ocasionalmente como chofer, su vida guerrillera; Rogelia, en cambio, se ocupaba de transportar armas, «transportar gente y brindar su casa para apoyar guerrilleros» (Montes, citado por Vázquez, 2012: 25).

Los primeros datos sobre Rogelia Cruz llegaron a MRM vía oral; luego, a través de periódicos y medios masivos. En su trayecto de Santa Lucía Cotzumalguapa hacia la ciudad de Guatemala, ocurría

ese comportamiento casi obsesivo: «cuando pasábamos por ahí yo siempre veía el puente». Sobre la fama de Rogelia Cruz, MRM señaló, en la citada entrevista de mayo de 2016:

Y Rogelia Cruz en el imaginario de los guerrilleros y en el imaginario de mi generación, en general, es como la mujer mártir, víctima. Aunque hubo más mujeres [en la guerrilla], ninguna tuvo la trascendencia, si uno quiere, mediática, de Rogelia Cruz. Y todavía su nombre se menciona. Ella era novia de otro guerrillero que se llama Leonardo Castillo Johnson, del que se dijo —y era otra cosa que a mí me obsesionaba— que cuando supo cómo habían encontrado a Rogelia, pidió voluntarios, pidió tres voluntarios que se quisieran ir a morir con él, y parece que los tuvo. Y salieron en un carro en Guatemala, a empezar a matar policías y militares en donde los encontrarán... hasta que [los policías] los coparon en la zona dos y los mataron. Entonces, me parecía algo así como un acto de machismo: «Acompáñenme a morir, porque ya no quiero seguir viviendo, mataron a mi mujer» (Morales, 2016: 308).

En rigor, debemos decir que, en esos siete pasajes, el narrador no nombra al personaje femenino como Rogelia. Asimismo, hemos podido comprobar que resulta difícil para los lectores establecer, en una primera lectura, el vínculo entre el personaje femenino de los pasajes poetizados y el personaje narrativo e histórico.

MRM se planteó, en *El ángel*, el reto estético de retratar, desde la prosa lírica, la violación de Rogelia. Para hacerlo, la transforma al principio en un sujeto anónimo, borrando intencionalmente a lo largo de la novela su reconocimiento como Miss Guatemala; se concentra solamente en la descripción de las experiencias sensoriales sufridas durante la tortura, ultraje y asesinato. Estos pasajes resultan indudablemente una reconstrucción, pues Rogelia no murió sobre una roca, sino en otro espacio.

Debido a que son pasajes líricos, es difícil encontrar el listado de acciones narrativas presentes en esta tira diegética. Con todo, puede detectarse las siguientes: agradecimiento de la mujer por la feminidad, percepción de su diferencia con los hombres, «acorrallados en sus sentimientos» (p. 15); erección de los pezones provocada por la boca y bigotes de un hombre (p. 15); violación de la mujer por cinco hombres (p. 51); filtración de «la esencia bondadosa de los esbirros» (p. 51); petición al Corazón de Cielo para que la deje limpiar todos sus dolores (pp. 51-52); consumación del sacrificio —la violación— sin testigos (p. 112); forcejeo de la ultrajada (p. 145); vibración somática de la ultrajada —no se sabe si por dolor o por placer—, fin del coito por parte del soldado: «sale de tu templo chorreando energía pura» (p. 145); acto amoroso de pareja quiché; retorno de la ultrajada al Centro del Corazón del Cielo; orgasmo de la pareja quiché y concepción de una nueva Rogelia —al tiempo que ocurre la mutilación de los pezones—; regreso hacia su renacimiento «en una morena hermosa, fogosa e inquieta que habrá de ser parida en las altas montaña» (p. 186).

Debido al modo en que el narrador organiza el recuento de los hechos, la primera lectura de esos pasajes casi siempre provoca un *shock* en el lector. Este efecto es resultado de la planeación escritural y del sistema de proyección de imágenes. En las primeras tres acciones —agradecimiento por la feminidad, percepción de su diferencia, erección de los pezones— se proyecta la imagen de la relación amorosa por consentimiento (p. 15).⁹ Después, es constante —los

⁹ El efecto de una primera lectura obviamente no es uniforme. No obstante, el *shock* y la indignación no son ajenos a los lectores cuando se descubren inmersos en esa escena de violación iniciada como acto amoroso. Margaret Randall, quien conoció los primeros borradores de este pasaje, preguntaba indignada a MRM: «Mira, yo te pregunto, como lesbiana y como feminista, cuando la están violando [a Rogelia Cruz] ¿por lo menos siente rabia? ¿Cómo es eso de que a una la están violando y uno entra en éxtasis? ¡Qué es eso!» (citada de memoria por MRM en Morales, 2016: 1h, 3m,6s-1h, 15m, 4s). Parece ser que la escritora se molestaba debido a que, en el momento de la violación, Rogelia aparentemente no manifiesta enojo. Con todo,

distintos pasajes en cursivas— la categorización del hecho como una violación y, más aún, como una tortura y crimen ritual. Al final, para salvarla del lugar del horror, el autor la hace ascender al Corazón del Cielo y proyecta identidad maya sobre su identidad blanca.

La fusión de imágenes del acto sexual amoroso y de la violación permiten a Mario Roberto Morales planear un efecto estético impactante: es la trampa del horror. Al proyectar selectivamente —primer pasaje— el acto amoroso «cotidiano» sobre la violación, el autor introduce al lector en una ratonera, sin que éste se dé cuenta. Así, el primer pasaje se lee con fruición, con la alegría de presenciar el esplendor poético y erótico. En este primer pasaje se trata de la exaltación de la feminidad, algo que en mucho recuerda algunos poemas de Alaíde Foppa. Varias lectoras de *El ángel* —conocidas nuestras— señalaban que lo primero que viene a la mente del narrador de estos pasajes es su ser mujer. Así, escribe Mario Roberto Morales:

Cómo le agradezco a la vida haber nacido mujer; no sé si los hombres sientan lo mismo [...] sienten también lo que siento yo cuando sin querer contemplo una caída de agua o el final de mis pantorrillas [...] esa canción de plenitud [...] y ese ombligo mío que es como un planeta y mis senos reventándose sobre mi carrera por la playa bajo las miradas de los hombres (2008: 15).

una lectura detenida de la actual versión muestra que la furia de Rogelia hacia sus violadores no estaba ausente. Al momento de su muerte, manifiesta «asco», «rechazo», «forcejeo», «como esperan los esbirros que ocurra para poder excitarse» (2008: 145). Al final sublima todo esto de un modo liberador, trascendiendo el momento. Simplemente Rogelia no puede evitar pensar que los violadores —policías guatemaltecos— se parecen a los guerrilleros —sus compañeros—. Respecto a este episodio, por momentos poetizado o estetizado en la novela, MRM señala que «esa poetización fue no embellecer un acto de barbarie, sino llevarlo a otra dimensión» (Morales, 2017c: 20m, 18s-20m, 30s). En rigor, debe considerarse también que, en los pasajes líricos sobre ese asunto, el personaje femenino no aparece disfrutando de la violación, más bien aparece por encima del horror, superior en todo a sus violadores y más allá de ese momento.

Ese primer pasaje es, no cabe duda, un elogio a la corporeidad y sexualidad femenina. Mario Roberto Morales describe el proceso de excitación de una mujer ardiente como la cosquilla:

Cualquier roce despreocupado en la punta de mis pezones hace que mis piernas se doblen, y deja entonces de importarme el mundo: sólo me interesa la cosquilla, la explosión de mi propio cuerpo, la urgencia de entregarlo a la locura... Por eso no deja de tener sentido que ahora, en este preciso momento, sienta yo la inmensa dimensión del agua, de su temperatura fresca, el aleteo del río en los dedos de mi pie izquierdo (2008: 15).

La trampa de horror en que MRM mete al lector se plantea mediante la descripción de la violación como si fuera un acto sexual consentido. Hay un vínculo entre los violadores y los compañeros de lucha: ambos son hombres, ambos están inmersos en la violencia, ambos resultan fascinados por la belleza femenina: «y que esa boca y ese bigote que se acercan a mi seno derecho erecten de pronto mis pezones y que esta umbrosa visión de robles encuadrados desde abajo me envuelven con sus trinos y zumbidos, que no son sino la música del mundo, esa que hacen las abejas y los colibríes» (2008: 16).

Más adelante, la narradora de este pasaje pasa del goce senso-sexual —«los senos reventándose sobre mi carrera por la playa»— a la descripción de «lo que suele llamarse una violación» (2008: 51). De este modo, el lector que creía estar leyendo la descripción de una escena de erotismo, se descubre involucrado en la escena de un crimen —una violación multitudinaria—. Más adelante, por proyección conceptual, se advierte en una escena de tortura y sacrificio ritual. Esa técnica provoca en algunos lectores un *shock*, una desestabilización.

Para lograr este efecto, el autor se vale de varios mecanismos discursivos. Al principio de la relación, el acto en el que participa Rogelia es referido mediante frases como «en este preciso momento» (p. 16), «es ésta —y no otra— la hora de preguntarme» (p. 51). El sujeto

que lee por primera vez la novela —incluso el lector guatemalteco— no sabe a qué se refiere el «preciso momento» o la «precisa hora».

También resulta evidente que esas frases ambiguas permiten reforzar el efecto planeado. En Guatemala, muchos guerrilleros saben lo que ocurrió con Rogelia Cruz; pero los lectores no siempre ubican a qué se refiere «el preciso momento». En la novela, el vínculo —el enganchamiento— entre el personaje y Rogelia Cruz se realiza a través de una alusión escueta al guerrillero Leonardo Castillo Johnson, la pareja de Rogelia Cruz. La alusión es la siguiente:

A Castillo Johnson le dieron candela en la entrada de la Ciudad Nueva: el compa salió a la calle a morirse después de que *hallaron a su compañera hecha pedazos en aquel puentecito ya llegando a Pantaleón: tenía los pezones arrancados a mordidas y estaba toda mutilada la Rogelia*, famosa la tal Roge (2008: 73. Las cursivas son nuestras).

La mención de los pezones mutilados de Rogelia permite enganchar por primera vez al personaje del texto con el personaje de las tiras líricas. Muchos párrafos más adelante —en un pasaje en donde el lirismo se va perdiendo, avasallado por el horror— la narradora dice: «El rostro sudoroso del policía que me viola se desencaja, sangran las comisuras de sus labios porque ha arrancado mis pezones a mordidas, puedo ver el hundimiento de mis costillas y mi rostro desfigurado en la piedra: escarmiento para mujeres guerrilleras, en eso me he convertido» (2008: 185-186).

El asesinato de Rogelia, un escarmiento para las mujeres guerrilleras, se realiza poco más allá de la mitad de la novela. MRM escribe: «aquella hermosa mujer blanca de ojos claros que ha quedado mutilada sobre la piedra del río (bajo un puente sobre la carretera que cruza la costa sur)» (2008: 186). El mismo pasaje evoluciona categorialmente de acto amoroso a violación, de violación a tortura, de tortura a sacrificio ritual. El vínculo tácito entre el personaje y

Rogelia Cruz se vuelve explícito en la novela, aun cuando en estos pasajes en cursivas no se mencione el nombre.

Como previamente se ha proyectado la imagen del encuentro amoroso, el lector no imagina la brutal violación ejecutada por cinco «insensatos». Ésta sólo aparece de manera plena hasta la página 51:

sujetada por cuatro insensatos, me dispongo a recibir a un quinto en lo que suele llamarse una violación: y es que ese bigote que se acerca a mi pecho tiene el mismo calor humano que las bocas que han amado con entrega mis pezones, su mano sujetando mi tobillo derecho tiene la fuerza y la decisión de las manos de mi hombre, y aunque sé que todos me están haciendo daño, la música de la naturaleza me permite integrar su ritmo de tal forma que puedo deslindar perfectamente lo malo de lo bueno, puedo filtrar la esencia bondadosa de estos esbirros y desechar su dosis de negrura.

La proyección del acto amoroso consensuado sobre la violación se realiza mostrando el modo en que la boca del violador tiene «el mismo calor humano» que las bocas de sus amantes; y las manos que sujeta su tobillo, «la misma fuerza» de las manos de «su hombre». Se proyecta entonces la imagen de los guerrilleros o de un guerrillero sobre la imagen de los violadores, de modo que se les mezcla en su esencia humana.

En la novela, el personaje Rogelia realiza la tarea imposible de «filtrar la esencia bondadosa de estos esbirros». Pero no sólo eso, el personaje violado logra descubrir la esencia común entre esbirros de la policía y guerrilleros, ambos encadenados fatalmente a la violencia. Al momento en que la violan elementos de la policía, el personaje femenino piensa en sus compañeros de lucha: «¿Por qué no les es dado llorar con la fuerza de un niño? Caminan como desamparados por las calles de la ciudad, por las veredas de los montes con sus escuadras, sus metralletas y sus granadas. Disfrutan con

perversidad los ajusticiamientos y los bombazos que impecablemente ejecutan en los zaguanes elegidos. Y aman *nerviosamente*» (2008: 79. Las cursivas son nuestras).

En los pasajes finales del texto, la sobreposición de la violación sobre el sacrificio ritual es manifiesta: «soy la hoja seca desprendida para siempre del árbol a fin de ejercer su papel en este *sacrificio sin testigos*: puedo, sin embargo, arrojarles mi propio cadáver mutilado a los ojos a quienes se conmueven con el dolor ajeno» (2008: 111-112. Las cursivas son nuestras). La relectura permite enganchar, a esta escena, una frase que aparece en otra tira de la novela: «los señores de la guerra se han vuelto fornicadores» (2008: 136).

Si bien el autor mete al lector en la trampa de horror descrita, al final de la novela MRM libra a Rogelia de ese estado mediante la sublimación: imagina una posible reencarnación en una hija morena de una pareja maya quiché.

Luis Augusto Turcios Lima

El militar Luis Augusto Turcios Lima (1941-1966) fue uno de los primeros comandantes guerrilleros guatemaltecos. Inspirado por el ejemplo de la Revolución cubana, junto con un grupo de soldados y suboficiales del Ejército Nacional de Guatemala, Turcios Lima se propuso derrocar al general Ydígoras Fuentes el trece de noviembre de 1960. No era factible soportar el maltrato sufrido a manos de las unidades militares, la corrupción y los malos manejos del gobierno ydigorista. El movimiento encabezado por Turcios Lima fracasó, pero dio origen —en 1962— a la primera guerrilla guatemalteca: el MR-13 o Movimiento Revolucionario Trece de Noviembre. Después de un desacuerdo en los diálogos con la Unión Revolucionaria Democrática, agrupación que optó por la vía pacífica, Turcios Lima y Marco Antonio Yon Sosa y otros fundaron las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) en 1963. En esta organización de orientación comu-

nista, se integraron militantes del MR-13, del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) y del Movimiento 12 de abril. Esa unión empezó a fracturarse cuando, en 1966, el PGT decidió apoyar la candidatura presidencial de Julio César Méndez Montenegro; algo a lo que Turcios Lima y otros miembros de las FAR se oponían. Citado en la ciudad de Guatemala por el PGT —2 de octubre de 1966—, Turcios Lima «falleció» en un accidente automovilístico a la salida de esa reunión. Sobre ese accidente circula una versión —más verosímil— según la cual el auto fue preparado con una bomba para provocar la volcadura y el incendio. No se sabe si los responsables fueron miembros del ejército o sus mismos compañeros del PGT. Después de la muerte de Turcios, las FAR desautorizaron al PGT en 1968 y decidieron separarse para reorganizarse con apoyo de los jóvenes. Además de los desacuerdos en torno a la lucha social guatemalteca, la diferencia central entre las FAR y el PGT fue la cuestión indígena: el PGT creía que la pobreza de los indígenas era una consecuencia directa de las diferencias de clase social; los jóvenes de las FAR, al igual que Turcios Lima, sostenían que los problemas de los indígenas no podían ser abordados solamente mediante los clásicos análisis de clase. Tras la muerte de Turcios Lima, César Montes tomó el mando de las FAR.

En la entrevista de mayo de 2016, MRM informó sobre las fuentes que le permitieron construir novelísticamente a su personaje Turcios Lima. La información le llegó a través de la observación directa —fue al lugar del accidente— y el testimonio de un personaje involucrado en el hecho. MRM declaró en la referida entrevista:

[Turcios Lima] era un teniente, *ranger* del ejército, que murió a los veinticuatro años. Era un hombre como Pancho López, prematuro para todo. Cuando murió Turcios, un amigo mío, Moy, me llamó por teléfono, a las siete de la mañana, y me dijo: «Mataron a Turcios Lima, paso a tu casa y vamos a ver».... Bueno, «mataron o se mató Turcios, vamos a ver el lugar del accidente». Y efectivamente, fuimos. Lo que yo vi, en la calzada

Roosevelt de la capital de Guatemala, fue unos ochenta metros de un trayecto de un automóvil, en el asfalto quemado, negro. El auto ya no estaba: era un Austin Mini Cooper que, al parecer, había dado vuelta y se había incendiado. Había transcurrido, quemándose, ochenta o cincuenta metros, no sé. Las versiones eran: lo mataron [o] fue un accidente... ¿Cómo puede un Mini Cooper dar vuelta así, en una calzada plana, donde no hay nada contra lo cual botar? (Morales, 2016: 309).

Información adicional sobre la muerte de Turcios Lima llegó a MRM a través de la única sobreviviente del atentado o accidente: María del Carmen Flores —tía de la novia de Turcios— una militante guerrillera conocida como la Tita Flores o la Pulga:

Ella [María del Carmen] me contó su experiencia, dentro del carro. Ella me contó: «Yo iba atrás, iba en medio, ¿sí? Turcios iba hablando con nosotras dos [con Ivonne y conmigo] y, de repente, de los pies de Turcios, salió una llamarada y una explosión. Lo siguiente que yo recuerdo —me dice— es que yo estaba hipnotizada viendo arder el carro. Y alguien me agarra de un brazo y me saca del tumulto, ah. Tengo una toalla en la cabeza porque mi pelo se había quemado, y alguien me puso una mano así, muy, muy fuerte, y me saca. Y veo que es mi cuñado —el hermano de Roberto Lobo Dubón, otro guerrillero que había sido esposo de ella y a quien mataron en la capital— y me saca de la escena» (Morales, 2017c: 1h, 12m, 4s-1h, 13m, 3s).

Para MRM, la muerte de Turcios Lima no fue un accidente sino un asesinato ejecutado mediante la colocación de una bomba en el auto. Para abonar su hipótesis cita otra vez el testimonio de María del Carmen Flores. Según su versión, esa noche Turcios venía de una larga sesión con el Comité Central del Partido Comunista:

Entonces, María del Carmen me contó que no habían llegado a ningún acuerdo, y que, si hubo una bomba, se la pusieron durante esa reunión: ¿no? [...] Si el Partido Comunista quería matar a Turcios, cosa que es dudosa, porque no le convenía, o no, eso está en veremos. O si había un infiltrado que fue el que puso la bomba... Pero, al parecer, por el relato de la Tita, a mí no me quedaba duda de que algo había explotado en el motor del auto, que no sólo los había incendiado a ellos, a los dos de adelante, sino que le había dado vuelta al carro. Porque el carro quedó con las llantas hacia arriba. [...] Ésa es la versión que yo tiendo a creer intuitivamente, que fue un asesinato, porque en esa calzada, hasta la fecha, ustedes la pueden recorrer, no hay manera de que un auto dé vuelta. No hay condiciones para que se voltee un auto, y menos un Mini Cooper, que tiene las llantas, que son como escarabajos, con una gran estabilidad. Entonces, a mí sí me parece que lo mataron (Morales, 2016: 311).

En *El ángel*, la vida y la muerte de otros personajes cruciales en la guerrilla se construyen a través de monólogos interiores. En cambio, la presentación de Turcios se realiza a través de panfletos; la reconstrucción narrativa de varios escapes espectaculares en los que se sospecha su presencia, a través de la recreación de su muerte en cámara lenta. Veamos por separado cada uno de estos recursos. *Turcios Lima a través de la producción panfletaria*. Una especificidad de la construcción novelística de la vida y muerte de Turcios Lima reside en la recreación de su producción ideológica a través de panfletos, conferencias y discursos.

MRM estaba consciente de la importancia de los panfletos para esta novela, sobre todo en la construcción del personaje Turcios Lima. A decir del autor, la izquierda costarricense y nicaragüense en los años ochenta le había hecho llegar «la producción panfletaria de la guerrilla guatemalteca». Él no tenía todos esos panfletos porque, normalmente, esos materiales se pierden. Por cuestiones de

seguridad, los guerrilleros no coleccionan panfletos; y la gente común simplemente los quema o extravía. En Costa Rica, afirma Mario Roberto Morales: «tuve en mis manos los primeros panfletos de la guerrilla del 13 de Noviembre, los de las primeras FAR, la carta del Frente Guerrillero Édgar Ibarra, la renuncia de Turcios al partido comunista; en fin, todos estos documentos que fueron históricos y que de alguna manera son como estructurales en la hechura de *El ángel de la retaguardia*» (Morales, 2017c: 49m, 43s-50m, 07s). Se identifican así dieciséis fragmentos de panfletos, la mayoría de Turcios Lima —once—; también hay citas de César Montes, de Camilo Sánchez, de Pablo Monsanto y un breve texto anónimo, probablemente un volante que hicieron circular en el ejército. Aunque son muchos los fragmentos, no son muchos los panfletos citados —a veces se cita más de una vez un mismo panfleto—. Destacan la renuncia de Turcios Lima a la Dirección Nacional del 13 de noviembre, los escritos de Turcios en el periódico trotskista *Revolución Socialista* y documentos de lo que ha sido llamado *el testamento de Turcios* —febrero de 1968—. Todos los panfletos citados de manera fragmentaria en *El ángel* aparecen casi completos en *La ideología y la lírica de la lucha armada* —fechados de la manera adecuada—. El tema de esos panfletos es la guerrilla, la necesidad de que la guerrilla se constituya en ejército del pueblo —un fragmento citado—, la ruptura entre las FAR y el PGT (1), la importancia del campesinado indígena para la Revolución guatemalteca (4), la muerte de Turcios Lima (2), la falsa noticia sobre la muerte de César Montes (1), la importancia de la adopción del materialismo dialéctico como ideología de los guerrilleros (2). Varios refieren la incorporación de diversos sectores a la guerrilla guatemalteca: indígenas (3), masas incorporadas en una Central única (1) y soldados (1). Otro más se refiere al programa de trabajo de la guerrilla. Los panfletos constituyen un gajo de la novela y sirven para construir novelísticamente a un Turcios histórico, heroico y singular. Muestran la profundidad y claridad ideológica de Turcios, así como el interés y debate que generó antes, durante y

después de su muerte. Acompañan a estos panfletos anotaciones paralelas sobre el himno nacional guatemalteco o acotaciones sobre Turcios Lima y otros guerrilleros, todo lo cual contribuye a crear la imagen de un Turcios vital, aguerrido: «sonríe sudoroso», «reflexiona preocupado, fuma», «embozado en una nube» (p. 60), «ojos claros» (p. 119), «ojos verdes de lince», «quitándose la gorra, frunciendo el entrecejo» (pp. 161-162). Estas breves anotaciones lo humanizan y lo muestran como un guerrillero singular.

Los escapes de Turcios. Otra manera de construir novelísticamente a Turcios Lima es recreando algunos de sus escapes espectaculares. El procedimiento es inverso a los panfletos, pues los escapes contribuyen a presentarlo como un sujeto inatrapable, legendario, astuto y peliclesco como pocos. A veces, esos pasajes están contruidos teniendo como receptor al propio Turcios:

¿se acuerda cuando rompió el cerco en Oakland? Yo andaba por allí, había varios comisionados militares y créame, no se atrevían, no se atrevían a acercarse al área donde decían que lo tenían cercado a usted, que era por allí por donde estaba la Extrudoplast (qué nombrecito), entonces trajeron los tanques, y en eso andaban cuando salieron ustedes de una casa hechos pedo y volando verga macizo, pero chocaron el carrito que traían y lo jodieron en eso una burguesita iba metiendo su auto al garaje, y ustedes se lo quitaron y se fueron cien mil veces al carajo. Era famoso usted Comandante. Se decían mil mierdas de usted también, algunas ciertas y otras no tanto. En fin (2008: 75).

A veces queda la duda acerca de si el que se escapa es Turcios o algún otro comandante de las FAR a quien la gente confundió con el guerrillero. En la novela Turcios se vuelve inidentificable; es capaz de realizar hazañas al estilo del cine hollywoodense. Tal y como se advierte en la siguiente cita:

Un comisionado militar con cara de judío hace señas, los soldados disparan y mil pupilas y (mil pupilas se abren y quedan en superposición viendo el vergueo), balean las llantas delanteras del carrito, que se escurre por la calle y choca contra un carrón americano. Dentro de él, una muchacha burguesa se asusta, los guerrilleros le hacen una seña de sh, la bajan, se meten al auto y arrancan, van rompiendo el cerco y repartiéndolo pija por todos lados. Los soldados no los siguen. / Voces (off): ¿Era Turcios? ¡Claro que era Turcios, quién más se les iba a ir así a estos pisados! (2008: 168).

Estos escapes espectaculares contrastarán con el capítulo relativo a la muerte de Turcios. En él se cuenta cómo el mítico teniente muere —se le muere— de la forma más burda posible durante un «extraño accidente» automovilístico.

La muerte de Turcios. Ya hemos señalado cómo llegó la información a MRM sobre la muerte de Turcios Lima. MRM no conoció a Turcios; por consiguiente, podría suscribir muy bien la aseveración de uno de sus personajes: «A Turcios nunca lo conocí, ni a ninguno de los cabezones, no vayas a creer» (2008: 173).

La información sobre la muerte de Turcios aparece en un *cassette*, en el *side b* titulado: *de cómo muere un comandante a bordo de su minicooper y de cómo afecta esto a la célula landivariana*.

Para entender bien la anécdota sobre la muerte de Turcios, es preciso colocar al menos cuatro puntos de referencia temporal. Primer punto: el día de la muerte de Turcios —dos de octubre de 1966—, MRM tenía dieciocho años; segundo punto: el día de la visita de MRM al sitio de la muerte de Turcios en la avenida Roosevelt —tres de octubre de 1966—; tercer punto: el día —entre 1973 y 1975— en que el estudiante le cuenta a su «maestro» o a un amigo extranjero —en Europa— sobre esa visita, MRM tendría alrededor de veintisiete o veintiocho años; y, último punto, el momento de la escritura —la década de los ochenta—, corresponde a sus años de

madurez. El capítulo juega con todas estas temporalidades, pasando hábilmente de una a otra.

El relato sobre la muerte de Turcios Lima está escrito en primera persona, con focalización en la conciencia del narrador y uso del estilo indirecto libre. El narrador habla sobre sí mismo al tiempo que habla sobre la muerte de Turcios con admiración. Por momentos, este narrador se sitúa en la conciencia de Turcios; por momentos, en la conciencia de la Tita —la Pulga—. Se trata de un narrador joven. Igual que el relato sobre la muerte de Rogelia Cruz, esta tira está elaborada en cámara lenta.

Como puede verse por los distintos puntos de referencia, la narración es ulterior a los acontecimientos contados. MRM —autor personaje— reelabora esa experiencia a partir de reconstruir de Turcios a través del presente de la narración —un día después de la muerte de Turcios—, retrospectiones a la vida de MRM y a la vida de Turcios, y una proyección.

El presente narrativo del capítulo *de cómo muere un comandante* se sitúa —como ya ha sido consignado— un día después de la muerte de Turcios. Se describe el viaje de MRM hacia el lugar del accidente de Turcios Lima de la siguiente manera: despertar de MRM, recepción del mensaje telefónico sobre la muerte de Turcios Lima, recepción de periódico sobre el tema, propuesta de MRM a Ramsés para visitar el sitio del accidente, desayuno, viaje hacia la Avenida Roosevelt, llegada al sitio del accidente, regreso, consumo de cervezas en el hotel Panamerican.

En el presente de la narración se alternan retrospectiones sobre el día del accidente —2 de octubre de 1966— y retrospectiones sobre la inserción de MRM en la guerrilla y sobre la activa vida de Turcios Lima.

Las retrospectiones sobre la vida de MRM van de lo más cercano a lo más lejano en el tiempo. El presente narrativo es el día posterior al accidente de Turcios Lima: 3 de octubre. De ahí, cuenta el aventón a Ramsés durante la noche previa al accidente, la invitación a consumo de cervezas en el hotel Panamerican, el proselitismo de

Luco y Melo en la Landívar, las sospechas de los landivarianos sobre estos dos personajes, las clases guerrilleras de arme y desarme, el aventón de Luco y Melo al Trébol, el ajusticiamiento distante de los extorsionadores de MRM, la borrachera en el Panamerican con Ramsés, los inicios de MRM como chofer de los guerrilleros, su participación en los atentados.

Entre estas retrospectivas de MRM y el presente de la narración, se incrustan retrospectivas detalladas sobre la vida de Turcios Lima. Éstas parten del día del accidente o del atentado en la Roosevelt. También las retrospectivas sobre la vida de Turcios suelen ir de lo más cercano a lo más lejano, regresando siempre a su presente narrativo: negativa de Turcios Lima a apoyar la candidatura de Méndez Montenegro, brinco del auto de Turcios Lima en la Roosevelt, viaje a Cuba disfrazado de mujer, bombazos en Guatemala, intención de Turcios Lima de irse a la montaña, diálogo con alguien del PGT sobre los indígenas como peso muerto, explosión en el auto, conferencia de la OLAS en Cuba, muerte del líder indígena Pascual, infancia de Turcios —el teniente recuerda a su madre lavando ropa—, enfrentamiento con estudiantes, Turcios cadete, preparación como *ranger* en Norteamérica, defensa de un soldado, aprehensión en la base de Poptún, acercamiento al marxismo en la cárcel, intento de golpe de Estado —12 de noviembre—, huida al monte, formación de las FAR, escape milagroso de la Pulga del auto en llamas.

Junto a estas retrospectivas hay una sola prospección sobre la vida futura de René, David, Luco, Melo, Ramsés, sus compañeros más cercanos de lucha.

En el tratamiento narrativo sobre la muerte y vida de Turcios Lima se advierte una dominante: la proyección de la imagen del narrador MRM sobre Turcios y su identificación con él —algo que no ocurre, con René, David, Luco, Melo—. La identificación se percibe a nivel de estructura en la alternancia narrativa entre el día del accidente y el día de la visita de Morales al lugar del accidente, y en la alternancia de las

retrospecciones sobre la vida de MRM y la vida de Turcios Lima. A nivel del contenido del texto, se advierte claramente esta identificación en el hecho de que MRM siempre quiso ser Turcios Lima. Turcios fue su ejemplo, su faro, su guía. La declaración sobre este asunto es muchas veces explícita: «En ese tiempo *todos queríamos ser un poco como Turcios, un poco nada más*, porque el comandante *era algo como insuperable, lo máximo*» (2008: 46); «Cuando trajeron las cervezas brindamos tristes y yo *deseo más que nunca ser como Turcios Lima*» (2008: 48). Y luego una cita en donde señala los motivos de su admiración:

yo me metí a la guerrilla porque un guerrillero (Turcios) *era lo máximo, el ideal de conducta, sacrificio, abnegación, desprendimiento*, todo frente al comando de jesuitas de la Landívar, frente a una madre que me recordaba siempre las máximas del abuelo: «el mundo todo comunizado», y frente a un padre que me lo dio todo, hasta lo que no le pedí; y luego estaba, claro, el cine: a mí me gustó el toque peliculesco de la onda: los tiros, los escapes, Turcios Lima, el verdadero olivo, la voz tonante de Fidel saliendo de Radio Habana... Por qué no decirlo, maestro, ¿ah?! (2008: 46. Las cursivas son nuestras).

Este mismo proceso lo lleva a proyectar, a nivel de contenido, su imagen sobre la de Turcios Lima. Turcios era guerrillero, se asumió como crítico de los errores de la partidocracia de izquierda, manejaba un auto, se desclasó, era joven cuando ingresó a la guerrilla; MRM también:

sólo yo (nadie más) miro al cielo y allá en su fondo celeste, con nubes en los ojos, Turcios me sonríe, tiene 24 años; cuando yo tenga esa edad (ahora tengo 18) *quiero ser como él*, pero este calor de mediodía, esta sed y este acoso de automóviles me lo impiden (2008: 47. Las cursivas son nuestras).

La proyección de la figura de MRM sobre la figura de Turcios llega a

su momento crucial cuando imagina morir, al igual que Turcios, en un accidente automovilístico. El Corvair Monza se transforma en el Austin Mini Cooper:

por un instante el tablero del Corvair se convirtió en un tablero de Austin y por un instante mis manos sobre el volante fueron las de Turcios Lima; por un momento permití que la muerte ingresara al auto desde los pinos, y es que es el preciso instante de la muerte del comandante lo que importa hacer fluir por todo el Austin Mini Cooper, meterlo a través del vidrio delantero, que corra por el piso del auto, que se expanda como las llamas hacia arriba, que suba al cielo como los cristos de las dos mujeres atrapadas dentro de esa estructura móvil que hace del Mini Cooper (*place comercial here*) un carro pequeño por fuera y grande por dentro (*exagero*), hace falta, claro, destacar el salto —brinco es una mejor palabra—, ese brinquito como de animal herido que el auto pegó —inexplicable el asunto— y que hizo a Turcios abrir sus ojos verdes de Lince con la estupefacción que sólo hace posible la certeza de la muerte (2008: 39).

Toda la estructura garigoleada de *El ángel* no alcanza a ocultar un hecho evidente: la admiración por Turcios, vanguardia rebelde hecha retaguardia en la vida y acción guerrillera de MRM.

Carlos Raúl Obregón Morales, el Tártaro

Del Tártaro se tienen pocos datos. Se llamaba Carlos Raúl Obregón Morales, pero le decían el Tártaro debido a sus ojos rasgados. Era el quinto hijo de Miguel Obregón y de Doña Anita Morales de Obregón. El Tártaro ingresó a la guerrilla por influencia de su hermano Roberto Obregón, el famoso poeta guerrillero guatemalteco. En 1967, un año después de la muerte de Turcios Lima, el Tártaro cayó

en un encuentro con la policía guatemalteca. Ya le habían dado sus papeles en Migración para viajar a México cuando fue denunciado por Salvador Orellana —alias el «Gallo Giro»—, un exguerrillero sin escrúpulos. Catapultado a la fama por una revista mexicana, «el Gallo Giro» —según Turcios Lima— era capaz de matar, por puras venganzas personales, «a su propia madre... si así se lo ordenan» (González, 2011: 120). Después de que se entregó al ejército, el Gallo Giro traicionó a sus propios compañeros guerrilleros, entre los cuales se encontraba el Tártaro. Las FAR cobrarían esta muerte asesinando a Salvador Orellana en una persecución «de película».

Sobre el Tártaro, MRM señala en *La ideología y la lírica de la lucha armada*:

En 1967, su hermano Carlos Raúl [el hermano de Roberto Obregón], apodado el Tártaro, había caído combatiendo a las fuerzas de seguridad pública en un memorable encuentro armado en los altos de la Librería Hispania, frente al Parque la Concordia, el cual yo tuve la oportunidad de presenciar por casualidad pues me encontraba en las inmediaciones del Teatro Abril, a cuatro cuadras del enfrentamiento; escuché los tiros y caminé hasta la séptima avenida y catorce calle para poder verlo. Carlos Raúl admiraba inmensamente a su hermano Roberto, quien lo había incorporado a la militancia revolucionaria. Para Roberto este fue un golpe del que nunca se recuperó: se culpaba de la muerte del hermano y siempre usaba el reloj que había pertenecido a éste; solía llorar por él y se reprochaba el haberlo iniciado en la militancia, aunque comprendiera la justeza y la profundidad de las razones de todo aquello (2011b: 216).

En las *Jornadas* de febrero de 2017, MRM puntualiza el episodio del Tártaro:

La balacera paró, pero fue muy larga, paró, y después yo ya en mi carro [sic] fui a ver el lugar, vi los tiros, me hice una idea

de cómo había sido el operativo. Y después me entero que el que cayó ahí fue el hermano de mi amigo Roberto Obregón, el gran poeta guatemalteco Roberto Obregón, que también fue secuestrado y desaparecido en la frontera de Guatemala y el Salvador [...].Y dentro de la guerrilla se hablaba de cómo se había defendido él —lo apodaban el Tártaro porque tenía ojos achinados—, y cómo los soldados habían contado que había sido el asedio: él solo, dosificando el parque que tenía, disparando, desplazándose en las azoteas de los edificios vecinos. Y [se contaba que había sido] un operativo militar enorme. Yo lo vi desde ciento cincuenta o doscientos metros de distancia. [Fue un operativo] enorme, para un solo individuo. Entonces, se dice que él guardó la última bala para él y se la disparó en el corazón (2017c: 6m, 26s-7m, 53s).

La cita anterior nos permite descubrir qué información sobre la muerte del Tártaro llegó a MRM de primera mano —estuvo a unos cuantos metros del incidente— a partir de relatos televisivos y orales y, tal vez, por testimonios del propio Roberto Obregón, de quien MRM fue amigo cercano. En *La ideología y la lírica de la lucha armada*, señala que Roberto Obregón «había convertido la muerte de su hermano en un ejemplo necrófilo» (2011b: 219). Una página más adelante señala que Obregón «siempre vio en Otto René a la competencia: siempre quiso y dijo ser mejor poeta que Otto René, aunque admiraba y emulaba su ejemplo. Por eso idealizó a la guerrilla y a su hermano» (2011b: 220).

El capítulo en el cual se cuenta la muerte del Tártaro tiene el cervantino título *De cómo se oficia una ceremonia litúrgica tal cual debe ser y de lo placentero e indoloro que resulta dar la tan mentada brazada sideral*. Aparece en el *side b* de un *cassette*. Al menos eso hace creer MRM. Es, entre todas las tiras, la de mejor elaboración estética: por su ritmo, por el modo en que organiza la intriga, por la manera en que intercala admirablemente los diversos niveles de

realidad, por la musicalidad lograda a través de las onomatopeyas y repeticiones cuyo sonido constituye un eco del sentido.

Inicia con dos epígrafes, uno de Roberto Obregón y otro de Otto René Castillo. El epígrafe de Roberto Obregón hace alusión a la muerte de Carlos Raúl durante el periodo en que el poeta Roberto Obregón se encontraba estudiando becado en la Universidad Patricio Lumumba de Moscú. El epígrafe de Roberto Obregón en ese capítulo procede del poema «Las inscripciones» y dice así:

En la orilla del mar, ceñido a la fiera,
Mi hermano revuélcase a los pies de la muerte.
Y a mi hermano, quien otro sino yo
Tendría que darle una manita
(Obregón en Palencia, 2017: 2).

Lo de «darle una manita» se refiere a la muerte en solitario del Tártaro «volando pija parejo» (2008: 130) sin que ninguno de sus compañeros guerrilleros lo apoyara. «Las inscripciones» de Roberto Obregón, poema de donde se obtiene el epígrafe, tiene un tono opuesto al capítulo sobre la muerte del Tártaro. Si el capítulo sobre el Tártaro en *El ángel* nos muestra al macho aguerrido y lleno de violencia combativa, el poema rememora la amabilidad del hermano: «Ya sé que te deshojas carnal/ por mí. Te abres y te diseminas. /Pero eso y la sabiduría de tu instinto/La alcoba siempre perfumada para mí/ las sábanas cada noche pulcras y tibias, /Esta riqueza y la otra, la de tu corazón, /para mí ya no tienen precio porque yo mismo/ ya no estoy aquí» (Obregón en Palencia, 2017: 2).

El otro epígrafe procede de un poema de Otto René Castillo, «Keineswegs Allein». En ese texto, el yo poético describe el amor hacia esa mujer, una europea. MRM lo adapta; el yo poético es resemantizado por el Tártaro: «Y, sobre todo, en quién pensaría cuando llegara la hora, cuando sonara esa hora horripilante de morir» (Otto René Castillo en Morales, 2008: 29).

Estos versos de Otto René Castillo aparecen citados dos veces en *El ángel*. Se centran otra vez sobre el momento final de la vida, «la hora horripilante de morir». La primera vez se cita de manera directa el capítulo sobre la muerte del Tártaro; la segunda, la propia muerte de Otto René Castillo de manera indirecta. En ese capítulo, el propio Otto René responde a la pregunta, pues nos informa «en qué pensaría a la hora de morir». Y responde: «en tus ojos claros y en el cielo azul de este país que me niega y me mata y me hace morir» (2008: 196).

Después de esos dos epígrafes viene la tira diegética sobre el Tártaro, la cual se cuenta en primera persona. El discurso y la focalización —fija— se concentra en la conciencia del Tártaro. Como los otros pasajes, tiene un principio *in extrema res*: recrea el momento del asedio del Tártaro, el instante preciso de su muerte.

La ceremonia litúrgica de la que habla MRM en el título nos hace pensar, indudablemente, en la «ceremonialización de la muerte» de la que hablaba Ricardo Melgar Bao (2006: 51). Esta muerte se describe como una liturgia. Unas veces es una liturgia católica —«por ahora soy yo quien debe officiar esta misa»— (2008: 13); otras, una liturgia de sacrificio prehispánico por despeñamiento desde la gran pirámide.

La importancia de esta tira reside en el modo en que exalta la figura del Tártaro, un guerrillero casi anónimo de no ser por su vínculo familiar con Roberto Obregón. A diferencia de las otras muertes de personajes históricos, la muerte del Tártaro es la de un macehual: un guerrillero del pueblo sin la importancia histórica de Turcios, Roberto Obregón u Otto René. El personaje el Tártaro está consciente de esto: «Lo que ocurre es que a veces pensamos que todas las pirámides son grandiosas, monumentales, eternas, y no, hay pirámides modestas, meros montículos» (2008: 130).

A nivel del discurso, las funciones diegéticas se organizan de la manera siguiente: huida del Tártaro, retrospección hacia el momento en que el «Gallo Giro» lo identifica en Migración, lanzamiento de una granada a los judiciales, ascenso al segundo piso de la librería, prospección hacia el

lanzamiento de otra granada, prospección sobre la posibilidad de asomarse, momento preciso en que se asoma, retrospección hacia el instante en que en Migración le autorizan su salida hacia México, prospección hacia su muerte, regreso al presente de la narración, retrospección hacia la infancia —subida al campanario de la iglesia—, regreso al momento de la narración en que tira la segunda granada, lanzamiento de la chumpa para ver si lo tienen cercado, acribillamiento del objeto, imaginación de la imposible presencia de los medios, asesinato de un policía —comentario cómico: «orita te alcanzo pendejo»—, retrospección a la infancia —jugando baseball le quiebran el meñique—, escena teatral del sacrificio por despeñamiento desde la pirámide, lanzamiento de una piedra hacia la calle para ver si lo tienen cercado, uso de la tercera granada, retrospección hacia las instrucciones para disparar en la guerrilla, disparos de ambos lados, retrospección hacia la infidelidad de su mujer Conchita, texto paralelo en el cual Conchita expone las razones de su infidelidad, retrospección hacia el momento en que la izquierda apoya a Méndez Montenegro, el Tártaro moribundo imagina que los mayas eternos lo cargan, vuelve hacia atrás y descubre «que un cuerpo deshecho a pura metralla que se escurre entre los brazos de los judiciales» (2008: 143).

En la tira del Tártaro se advierte un juego interesante con el tiempo. Se vale de la morfología verbal y de la disposición gráfica de los renglones para crear ese efecto. Al tiempo que lo cercan, el Tártaro planea —tiempo futuro— cómo se defenderá y, en seguida, regresa al presente de la narración a ejecutar la tarea que ha planeado. La siguiente es una muestra de cómo la planeación de la acción y la acción articulan esta tira diegética:

así que cuando escuche
estoy escuchando las voces y los pasos cautelosos de los poli-
cías, voy a abrir de pronto súbitamente lo estoy haciendo —la
puerta y tiraré
—tiro—
suavecito la granada en parábola tierna (2008: 132).

Es vertiginoso el modo en que alterna los tiempos. También vertiginoso es el intento de huida y la defensa que de sí mismo realiza el Tártaro. La imagen dominante en la descripción de la muerte del Tártaro es la de las gradas de las grandes pirámides prehispánicas empleadas para el sacrificio ritual. Todas las gradas de ascenso remiten a las gradas de la Concordia. Se habla de las gradas del Parque Gómez Carrillo, de las escaleras de Odessa filmadas por Serguéi Eisenstein y de las escaleras del campanario del pueblo:

Esta imagen de pies golpeando escalones, ascendiendo quizás un campanario (pero no se trata de un campanario, creo yo) ha sido recurrente a lo largo de toda mi vidísima, por eso tengo la certeza bestial de que llegó el fin, sé —por intuición sin duda— que voy corriendo hacia la cúspide, que he escalado la pirámide por eso los pies subiendo peldaños —esa imagen repetida miles de veces, fortalecida por secuencias filmicas de masacres (la secuencia de las gradas de Odessa)—, esa imagen que ahora se materializa en toda la dimensión creciente de su horror, me da la certeza de que he llegado al final, que corro hacia la cúspide de la pirámide, que me apresuro a officiar el sacrificio y que eso es lo único, el único compromiso que debo ya cumplir como debe ser (2008: 130-131).

Este ritual de muerte presenta como rasgo específico una cierta parodia de las noticias vinculadas a los medios de comunicación masivos. Seguramente, la muerte del Tártaro tuvo una cobertura periodística, pero MRM la magnifica a través de su personaje. El Tártaro está deseoso de que su acto final sea presenciado por los medios, una muerte y un sacrificio visto por la televisión:

voy a dar tiempo a que vengan los periodistas, quien quita y hasta salga en la tele, yo que siempre soñé con ser actor de películas/ en este país en el que la industria del cine no existe/

ésta es la mejor manera de protagonizar un peliculón del carajo, y no hay tales de que vos no sos el mero-mero, el estrellato es indiscutido, aquí no está presente la estructura orgánica, no están presentes las prioridades de la célula, no hay crítica ni autocrítica, aquí soy el actor, nadie puede interrumpirme, nadie puede aconsejarme nada ni criticarme nada (2008: 131).

La muerte del Tártaro asume también los rasgos de película hollywoodense, mezclada —eso sí— con corridos y la filosofía del machismo mexicano: «debí haber guardado la última para el puro final, hasta el *the end* de esta película, pero bueno, ora no hay más que hacerle huevos a la ranchera a este corrido y aplicarle al asunto la filosofía de Gabino Barrera» (2008: 139).

Este capítulo se parece al de la muerte de Turcios porque ambos retroceden a la infancia. La imagen del ascenso a la pirámide se proyecta también sobre una escena de la infancia, la escena del campanario:

a la cúspide de mi pirámide...: eso es, cómo negarlo, nosotros subiendo a escondidas del sacristán, asomándonos a ver el atrio desde justo debajo de la campana y saludando desde allí al resto de la pandilla que esperaba, eso era el trabajo, y después, cuando el sacristán nos descubría, a correr pues, y el griterío pisado: ¡Chalío matatero viejo bruto! El Campanario...: una vez llegué arriba, hasta la punta, vi el parque desde lo alto y sentí miedo porque no lo encontré en su lugar: ahora he subido de nuevo a la pirámide pero a oficiar como debe ser la ceremonia de sacrificio (Morales, 2008: 132).

Otro parecido con el capítulo sobre la muerte de Turcios Lima es que, tanto el lugar del accidente como el lugar de la muerte del Tártaro, fueron visitados por MRM.

La muerte del Tártaro se mezcla en la conciencia del personaje el Tártaro con las ceremonias que los pueblos indígenas ofrecían a algunos sacrificados en los rituales efectuados en las pirámides pre-

hispanicas. Algunos de ellos recibían la veneración del pueblo, pues con su muerte permitían la preservación de la vida. Una vez que ha sido despeñado por los sacerdotes, los «mayas eternos»:

me abrazan inexpresivos como son, siento el calor milenario de sus manos en mis sobacos, en mi espalda, en mis piernas, me cargan, intentan ponerme de pie, es mi pueblo, son mis macehuales de siempre, mis hermanos, mis padres, mis abuelos: los mayas eternos, ellos me han rescatado desde el fondo mi pirámide, me bajan por las escaleras, mis pies trastumban a cada escalón (te quise mucho Conchita), pasamos por la librería: las dependientas hacen muecas de susto, mis mayas me sacan a la calle donde la multitud —mi pueblo— me espera, todos se ponen de pie al verme, se incorporan (2008: 143).

La glorificación del muerto por el pueblo puede ser efecto de los delirios finales del Tártaro recreados en la novela. Del modo en que vive su muerte se desprende una idea terrible: los macehuales, la gente común del pueblo, puede ser protagonista o sólo puede ascender a la cima de la pirámide cuando son actores de su propio sacrificio.

Otto René Castillo

Otto René Castillo (1934-1967) fue uno de los más famosos poetas guerrilleros guatemaltecos. Mario Roberto Morales se ocupa centralmente de su obra poética en *La ideología y la lírica de la lucha armada*. Muy joven se incorporó a la Alianza de la Juventud Democrática en la Escuela Normal para Varones, de la que se graduó en 1953. Un año después, se opuso al golpe de estado que la CIA perpetró contra el presidente Jacobo Árbenz. Como consecuencia de su actividad política, salió exiliado hacia el Salvador, en donde desempeñó diversos trabajos. En 1958 regresó a su patria para estudiar derecho en la Universidad de San Carlos de

Guatemala. Sin terminar sus estudios, partió a la República Democrática Alemana dado que obtuvo una beca para estudiar letras. Tampoco terminó esta carrera; se integró a un grupo de cineastas dedicado a filmar movimientos populares. Regresó a Guatemala en 1964; al año siguiente salió nuevamente al exilio. Debido al reconocimiento que ya había alcanzado, varias organizaciones juveniles izquierdistas guatemaltecas lo nombraron representante del Comité Organizador del Festival Mundial de la Juventud. Por ese motivo debió viajar a diferentes partes del mundo. De regreso a Guatemala se incorporó al movimiento guerrillero de las FAR y se trasladó a combatir en la Sierra de la Minas. Más que a la guerra, se dedicaba a preparar obras de teatro que los combatientes representaban ante los indígenas para hacerles llegar el mensaje de la guerrilla. La dirigencia de las FAR le encomendó la formación de los combatientes en los conceptos teóricos del marxismo-leninismo. Tras un «combate» con el ejército fue herido y capturado —junto con su compañera Nora Paiz— por fuerzas gubernamentales en la Sierra de las Minas. Torturados durante cinco días, ambos fueron quemados vivos —junto a otros trece colaboradores de la insurgencia— el 17 de marzo de 1967.

En la entrevista de mayo de 2016, Mario Roberto Morales declaró que en *La ideología y la lírica de la lucha armada* quería establecer qué fue lo que llevó a tantos jóvenes guatemaltecos —en una especie de hipnosis— a meterse en las guerrillas. Admitió que no fue la propaganda —los citados panfletos izquierdistas de Turcios y de la guerrilla—, sino la poesía lo que decidió su ingreso a ese movimiento. MRM afirmó que sus mentores izquierdistas le decían: «Compañero, léase esto, y me los llevaba a mi casa, y yo leía aquella retórica de la izquierda, que el pueblo, ta-ta-tá, ta-ta-tá, y a mí no me llegaba, lo que me llegaba eran los poemas de Otto René Castillo» (2016: 2h, 16m, 4s-2h, 18m, 5s).

Entonces me centré en la poesía de Otto René Castillo y en la poesía de Roberto Obregón, aludiendo a los demás poetas guerrilleros de Guatemala, y ellos sí [los panfletos no] logra-

ban tocar la sensibilidad de la gente. Los poemas de Otto René Castillo circulaban en la Universidad de San Carlos, mimeografiados, porque Otto René jamás vio, en vida, un libro suyo, publicado, nunca. Era en mimeógrafo que se hacían (2016: 368).

La información sobre la muerte de Otto René Castillo empleada en la novela procede de una entrevista que Mario Roberto Morales sostuvo —San José de Costa Rica, 1989— con Zoyla Quiñones Castillo. Dicha entrevista formaba parte del proceso de investigación para la escritura de *La ideología y la lírica de la lucha armada*. Citamos las respuestas de Quiñones a MRM en extenso:

Yo reclamé la exhumación del cadáver, para identificarlo [declaró Zoyla Quiñones]. Después de su riesgosa y amarga situación logré la autorización. Entonces invité a la madre de Nora Paiz a que fuera también ella a la montaña a reconocer los restos de Nora. Aceptó y fuimos juntas. Cuando íbamos para el lugar, casi diez kilómetros montaña adentro, nos dijeron los soldados que nos acompañaban que al pie de un Matiliguete (árbol frondoso) los habían fusilado sentados porque no podían mantenerse en pie... luego les echaron gasolina y los quemaron... «Abrieron un hoyo y los enterraron a todos juntos y revueltos» «¿Quiénes?», preguntamos. «Nosotros no, otros soldados lo hicieron», respondieron.

Efectivamente, cuando llegamos al lugar, —una quebrada seca en verano, río en invierno, con unas grandes peñas que trae la correntada— nos señalaron el árbol que en su tronco tenía los impactos de las balas y sus ramas quemadas como consecuencia del incendio de cuerpos humanos. Cuando se cavó el hoyo a un escaso metro de profundidad, empezaron a aparecer pedazos de extremidades: piernas, brazos a medio quemar con el uniforme verde olivo pegado a la piel; estaban totalmente irreconocibles.

La madre de Nora reconoció unos zapatos que por la forma y el número reconoció que eran de Nora. Pedazos de cuero cabelludo, rubio, como el de ella, con sangre coagulada y restos de masa encefálica aún.

Volvimos a ponerlos a todos en su lugar y emprendimos el regreso con el corazón sangrante, la ira en todo el cuerpo y la conciencia y la moral muy alta, recogiendo el ejemplo de heroísmo que nos habían dejado nuestros seres queridos (Quiñones en Morales, 2011: 185-186).

Resulta paradójico que haya muerto de esta manera un poeta que había escrito: «Nada/ podrá/ contra esta avalancha/ del amor. /Contra este rearme del hombre/ en sus más nobles estructuras. /Nada /podrá / contra la fe del pueblo/ en la sola potencia de sus manos. /Nada/ podrá/ contra la vida. /Y nada/ podrá/ contra la vida, /porque nada/ pudo/ jamás/ contra la vida» (Castillo, 1989: 281). Resulta irónico que los militares supusieran que con esa forma de muerte acallarían la voz rebelde del poeta.

La biografía de Otto René Castillo ingresa de manera escueta en la novela, pero no toda en su integridad. El ejercicio de muerte se detiene en la escena del camino, que va de la captura al momento de su fusilamiento y un poco más allá. Ni su fama poética, ni su trayectoria, ni sus estudios en Alemania ingresan a la novela. Entran —eso sí— parte de algunos de sus poemas, su «Arte poética» o «Comunicado» y, sobre todo —citado unas veces y otras parodiado de manera trágica en el universo de la ficción—, el poema «Vámonos patria a caminar». Sobre la muerte de Otto René Castillo se ocupa también en *La ideología y la lírica de la lucha armada*:

La versión de la forma criminal en que Otto René fue torturado y asesinado la dio el monstruo que vestido de uniforme y ostentando el grado de capitán del Ejército nacional, dirigió la tortura e interrogatorio. Aunque Otto René no portaba su documento de identidad (en la montaña y en la lucha clandestina

usaba el seudónimo de «Miguel», quizás en memoria de Miguel Hernández, el gran poeta español a quien escribiera unos poemas) se identificó como Otto René Castillo.

¡Ah! ¡Ja! Conque vos sos el poeta que dice que los coroneles se orinan en los muros de la patria... Con que vos sos el poeta que dicen que se quedará ciego para que la patria vea... Así que vos te quedarás sin voz para que Guatemala cante... Pues se te hizo cabrón, porque todo eso es lo que realmente te va a pasar a vos, y no en versitos sino en la pura realidad.

Con una *gillette* asegurada en una varita de bambú, atado de pies y manos, le cortaban la cara a cada frase que le decían (basándose en el poema «Vamos patria a caminar»). Le *gilletearon* los ojos, la boca, las mejillas, los brazos y el cuello. Se supo en Guatemala que este ombre —sin h—, se ufanaba contando su hazaña.

A los trece campesinos colaboradores de la guerrilla que habían capturado días antes, a Otto René y a Nora, les fracturaron las piernas en las torturas, y contaba este chacal que tuvieron que fusilarlos sentados (Quiñones en Morales, 2011b: 184-185).

Sobre este episodio en que matan sádicamente al poeta recitándole sus versos, MRM declaró en las *Jornadas* de febrero de 2017: «Yo no sé hasta qué punto eso es cierto o hasta qué punto es el morbo al que dio lugar el terror, el terror como una táctica y una estrategia de estado hacia la población civil, para divorciarla de los guerrilleros» (2017c: 13m, 09s-13m, 17s).

La elaboración estética de Otto René Castillo es la más breve de todas. En *El ángel* se citan sus poemas, se le menciona en el capítulo «De cómo los espacios pueden ser llenados con bombas» y se recrea su muerte en el capítulo «De cómo termina una agonía...».

En la página setenta y dos —capítulo «De cómo los espacios...»—, después de describir cómo los guerrilleros colocaron bombas en ciudad de Guatemala antes del concierto en que estaría Arana Osorio, aparece la primera referencia a Otto René. Es una cita circunstancial

vinculada a la incorporación de los indios a la lucha armada, el tema de los panfletos de Turcios Lima:

El día que los indios bajen armados de las montañas será el acabóse: entonces se cumplirá aquella profecía de Otto René a los traidores, que hablaba de «colgarlos en un árbol de rocío agudo/ violento de cóleras de pueblo», será la cólera desatada de cinco años de jodienda... ¿Por qué no se incorporan a los indios a los vergazos? (Morales, 2008: 72).

Un tratamiento más detallado sobre Otto René aparece en el capítulo «De cómo termina una agonía y se inicia otra caminata» sin el equipo a cuestas, puesto que ya ha sido entregado. La voz y el foco narrativo de ese capítulo se sitúan sobre la figura de otro René: Otto René habla de su propia muerte. El monólogo presenta la captura y asesinato del poeta contados por él mismo de manera simultánea. También este relato se cuenta en cámara lenta, aunque dicho recurso es menos claro que en los otros capítulos.

Los hechos narrativos en esta tira diegética ocurren el 19 de marzo de 1967 en los Achiotes, Departamento de Zacapa. Inician —nivel discursivo— con la caminata de Otto René hacia el sitio de su fusilamiento; luego se presenta una retrospectiva al día anterior, cuando Otto René —junto a Nora Paiz— parte a la búsqueda de comida. En seguida, se narra la consecución de la comida —gracias a un campesino—, la traición del campesino, el intento de huida de Otto René y Nora, los disparos que hieren a Nora, el intento de ayuda por parte de Otto René, elipsis de la captura, tortura del poeta —mientras parodian sus versos—, prospección hacia la pena de la madre, regreso al momento de la narración, fin de la caminata, asesinato en el matiliguete, encuentro de Nora, Otto René y Turcios en el más allá —simultáneamente los cuerpos de Otto René y Nora son quemados y enterrados bajo el matiliguete—, continuación de la caminata y, por tanto, de la lucha.

En este relato sobre Otto René Castillo se proyecta la imagen de la vida y la revolución como camino. Esa imagen tiene que ver, obviamente, con la imagen del poema «Vámonos patria a caminar». Desde el título se juega con esta imagen, de modo que morir es «entregar el equipo» o iniciar otra caminata: «esta vez sin el equipo auestas puesto que ya ha sido entregado» (Morales, 2008: 195).

La idea de la revolución como camino aparece en otras obras de varios autores guerrilleros. En *Los que se fueron por la libre*, Mario Roberto Morales asume a la guerrilla como el «único camino para lograr un nivel digno y decoroso para las masas populares, indígenas y ladinas» (1998: 20), un camino que el personaje de la novela asumió yéndose *por la libre*. En *La ideología y la lírica de la lucha armada* hay pasajes en se recrea el enfrentamiento entre «la vía armada» y la «vía pacífica» (2008: 132), dos caminos para el cambio social. César Montes dio el título de *La guerrilla fue mi camino* a su libro de memorias sobre los primeros años de la guerrilla. Algo de esto hay en Otto René Castillo, no sólo de la guerrilla como camino, sino de los guerrilleros y de la patria como caminantes. Eso se expresa en el famoso título Vámonos patria a *caminar* de su poemario de 1965. La proyección de la imagen de los caminantes y de la guerra revolucionaria como camino es la dominante en la elaboración estética de este capítulo.

Este poema se volvió emblemático de la lucha guatemalteca y latinoamericana. Miguel Ángel Sandoval refiere que lo ha escuchado en 1973 —en el movimiento magisterial—, en 1980 —en el exilio—, y en 2015 —en las jornadas de la plaza—. El cantante Fernando López ha puesto música al poema; lo ha cantado en 2015 en el teatro de Bellas Artes de la ciudad de Guatemala y en otros espacios.

El modo en que se proyecta esta imagen del camino y los caminantes por la patria puede resultar trágico. No deja de ser chocante que, al final de su vida, Otto René ya no pudiese caminar o siquiera mantenerse de pie, de modo que pareciera andar con las manos:

Tal vez lo único que me va quedando claro es el camino, lo tengo tan cerca de la cara que creo ver el polvo cambiando de lugar, rodeando las piedras, irse hacia arriba, volver a posarse más adelante o arremolinarse sin rumbo. Luego queda más polvo, mis manos se pegan a la tierra, es claro también el trino de las aves, el rumor de las hojas sobre mi cabeza, y este paso ciego hacia el lugar en que nos van a matar.

[...] Vamos a caminar Norita, dame la mano y caminemos por este cielo azul, profundo; siempre, desde niño, quise caminar por el cielo; mirá, allá está Turcios, esperándonos, puedo verlo, y están todos los (cuatrocientos) muchachos aguardando nacer en las conciencias de la gente, acechando su turno para volver a nacer y volver a pelear. Los soldados allá abajo están quemando cuerpos, muchos cuerpos de campesinos junto con los nuestros: ellos vienen caminando con nosotros. Los soldados entierran cadáveres, y a la orden del oficial comienzan a desandar el camino.

[...] —Ya cállate, pisado, mejor va (2008: 195-197).

Ese «va/» interrumpido de «Vámonos patria a caminar» deja abierta la suerte de estos guerrilleros: la lucha sigue, incluso en el más allá.

En la novela, a partir de la información de Zoila Quiñones Castillo, MRM recrea la multicitada escena de la tortura de Otto René. Añade, a la parodia del militar —torturador del nuevo mártir—, la aparente autoparodia de su personaje Otto René Castillo, onomatopeyas y, sobre todo, los elementos de la mitología cristiana: el guerrillero caminando hacia su propio Gólgota o su matilisguate, la presencia de la madre en el suplicio, el *consumatum est* y la alusión a sus propios versos, ya citados de Keineswegs Allein:

Después nos llevaron al cuartel y nos empezaron a fajar parejo, me identifiqué con mi nombre y entonces un oficial comenzó a recitar mis versos y a torturarme con mis propias palabras: con

que vos sos el que se quedará ciego para que la patria mire... —y zas me rasgaron un ojo con la hojita de afeitar. —Con que te quedarás sin voz para que la patria cante... —y zas me rasgaron la lengua cuatro veces--; ya no tengo rostro flameando al horizonte. Sólo me queda construirme en este camino, forjarme finalmente como yo mismo me definí con mis palabras: no me queda más que aceptar este destino tantas veces denunciado por mí mismo: y qué alivio, la agonía fue la espera, la pena de mi madre (mujer, he aquí a tu hijo), los versos (falsos cristianos: la tumba de cualquier dios está en nosotros); no tanto este desenlace que me libera (todo está consumado). La cosa empieza, no termina con esta muerte horrenda, y ahora sé en qué pensaría a la hora de morir: en tus ojos claros y en el cielo azul de este país que me niega y me mata y me hace morir (2008: 196).

De modo semejante a la narración sobre la muerte del Tártaro, en el relato sobre la muerte de Otto René Castillo aparecen elementos que corresponden a la cultura y la mitología maya. De este modo, los guerrilleros del primer ciclo se transforman en los cuatrocientos muchachos del *Popol Vuh*. Ciertamente, el renacimiento en el cielo de los justos es un concepto cristiano; sin embargo, también aparece en la cultura maya. El diálogo final —reproches ficticios— entre Turcios Lima y Otto René Castillo ocurre en el cielo. Si bien están contruidos sobre la idea cristiana de la vida en el más allá, recuerdan también el pasaje del *Popol Vuh* en que Hunapuh e Ixbalanqué regresan de la muerte para seguir peleando contra los señores de Xibalbá:

—Te dejaste matar, pendejo...

—Vos también, pisado...

—Bueno, a mí me pusieron una bomba...

—Ya, ya, dejémonos de babosadas y mejor hablemos de lo que vamos a hacer...

—Lo que hay que hacer es trabajar en las zonas indígenas, eso

es lo que hay que hacer.
 —Y construir la organización que dirija eso..., no te olvidés...
 —Vení, allá están los muchachos... Venite, Norita.
 —En qué pensás...
 —En los indios, ¿y vos?
 —En que sólo escribí versos...
 —Pero esos versos van a ser más importantes que todos mis tiros...
 —No, jamás los hubiera escrito si no hubiera sido por tus tiros...
 —Ya cállate, pisado, mejor va/ (2008: 197).

Los cuatrocientos muchachos se proyectan sobre la imagen de los jóvenes del primer ciclo guerrillero, los de las primeras FAR: «Están todos los (cuatrocientos) muchachos aguardando nacer en las conciencias de la gente, acechando su turno para volver a nacer y volver a pelear» (2008: 196). El intercambio de ideas final entre Turcios Lima y Otto René Castillo alude a la integración entre la literatura y la lucha social. Guerrillero con la palabra, eso fue Otto René Castillo; parece que eso también quiere ser Mario Roberto Morales.

La significación estético-política de estos ejercicios de muerte

Cerraremos este abordaje con algunas reflexiones sobre el martirio. El martirio es el tema dominante en varios de los ejercicios de muerte que aparecen en *El ángel*. Focalizar la rememoración del guerrillero en el martirio no es un asunto exclusivo de MRM, sino de toda la guerrilla. Para designar a estos personajes, la izquierda guatemalteca ha empleado el término «mártires de la revolución guatemalteca» o «mártires de la guerrilla guatemalteca». El estudio biográfico más completo sobre Rogelia Cruz lleva el título de *El martirio de una reina* (González, 2011). Otto René Castillo es el poeta mártir guerrillero. Y a Turcios, aunque con menos frecuencia que a los otros, se le ha considerado «un mártir de Guatemala».

Ciertos tipos de muertes son *conditio sine qua non* para alcanzar este estatuto de mártir de la revolución. La muerte en el combate, la muerte ante las fuerzas del estado represor, la muerte por causa de un traidor o un exguerrillero «arrepentido» son los casos emblemáticos. Entre los guerrilleros, ciertas muertes —más sufridas que escogidas— adquieren un significado trascendental más allá del terreno físico.

La construcción de sentidos y símbolos asociados a la muerte y a la vida entre los guerrilleros «no puede ser circunscrito a la razón moderna ni al marxismo-leninismo de las direcciones guerrilleras», dice Ricardo Melgar Bao (2006: 29). Eso se ejemplifica claramente en la escritura de Mario Roberto Morales. Hemos mostrado que, para la construcción del martirio y la muerte de estos guerrilleros, en *El ángel* se recurre a hallazgos artísticos y técnicos, creencias populares —modernas y prehispánicas— y, por supuesto, a un cúmulo necesario de ideas cristianas, la religión dominante en Guatemala y en toda América Latina.

Sobre la resignificación religiosa del martirio en la guerrilla, el mismo Melgar Bao señaló:

Al interior del universo guerrillero cobra visibilidad la ceremonialización de la muerte, uno de cuyos capítulos centrales tiene que ver con la construcción de su martirologio en un complejo proceso de repolitización, resemantización y apropiación de sentidos y valores propios de la religiosidad y de la cultura popular. La muerte como campo simbólico se expresa como posibilidad y realidad a través de los campos de adscripción individual y colectiva de la guerrilla y sus integrantes como con el de sus adversarios políticos y militares y sus instituciones (2006: 50).

En los mártires guerrilleros, en efecto, muchos combatientes encuentran la personificación de su ideología. Afirmaciones como «era lo máximo,

el ideal de conducta, sacrificio, abnegación, desprendimiento» (Morales, 2008: 46), sólo corroboran la importancia de la vida, el martirio y la muerte de algunos guerrilleros. En otras palabras, en la existencia de los mártires guerrilleros «se materializa la praxis ética y política por la cual se está dispuesto a trasponer el proyecto utópico sobre la vida» (Vázquez, 2012). Por su heroísmo, arrojo, valentía e integridad, el mártir guerrillero se vuelve modelo o ejemplo a seguir, una idea que no es muy ajena al cristianismo: los mártires son intermediarios entre Dios y el hombre.

La idea del mártir y de su importancia ética se remonta al cristianismo. Al mártir cristiano se le recupera por la ejemplaridad de su vida y por su falta de temor a la muerte. La hagiografía cristiana presenta formas de martirio para todos los gustos o disgustos: flagelados, empalados, lapidados, descuartizados, deslenguados, desorejados, castrados, extirpados de ojos, descoyuntados y, claro está, muchos crucificados —el catálogo de martirizadores o verdugos no es menos amplio—. Primero, los martirios proliferaron en las persecuciones sufridas por los cristianos durante el imperio romano; después, en todo el mundo se habló de mártires de la fe. En el siglo XX ocurrieron varias beatificaciones y canonizaciones de mártires masacrados por gobiernos comunistas: los mártires trataron de mantener su fe ante los «herejes» adeptos al «ateísmo científico».

La guerrilla constituye su propia historia de mártires en un sentido a veces similar, a veces inverso al cristianismo. En Guatemala, las variedades de martirio durante la guerra de la vergüenza presentan todos los subtipos mencionados en el párrafo anterior, no por elección ni por gusto de las víctimas —según hemos dicho—, sino por la irracionalidad del poder. Y así como el cristianismo hizo popular la idea de que los mártires están más allá de la vida y de la muerte, la ideología de los guerrilleros hizo lo propio. Muchos de los mártires cristianos fueron canonizados, de modo que pasaron a formar parte de los calendarios, del martirologio y de las festividades y celebraciones cristianas; algo similar pasa con los mártires de la guerrilla.

La idea de mártir y del martirio fue retomada, a veces, en sentido inverso. Surgió la idea de los mártires de la revolución socialista masacrados

por fanáticos cristianos, el estado o los aparatos represivos del estado capitalista. Igual que en el dominio cristiano, entre los luchadores sociales se habla de una hagiografía de guerrilleros, de un canon de guerrilleros, de un martirologio guerrillero. En Guatemala, durante el primer ciclo armado, el núcleo central de este martirologio está constituido los personajes que aparecen en *El ángel*: Otto René Castillo, Rogelia Cruz, Luis Augusto Turcios Lima y, en menor medida, el Tártaro.

En las tradiciones orales es frecuente que se hable del renacer del guerrillero o de su retorno de la muerte: «el retorno o la presencia de los muertitos, muy propios de las culturas populares subalternas». Melgar Bao ha mostrado que «la propia narrativa letrada y militante apela a la hibridación de estas mitologías del renacer del guerrillero» (2006: 28). *El ángel* es una prueba de esta aseveración; como hemos mostrado, se planteó el reto de representar artísticamente la muerte de los guerrilleros que iniciaron la rebelión guatemalteca. Está en la novela el dato histórico duro, pero la imaginación llena espacios imposibles de cubrir con el dato. MRM pudo imaginar otras cosas sobre la vida más allá de la vida de esos guerrilleros, pero de manera constante imagina un renacer esperanzador: Rogelia Cruz renace en una indígena quiché, el Tártaro renace deificado sobre los hombros de «los mayas eternos» y Turcios Lima y Otto René Castillo, después de muertos, renacen y continúan caminando y luchando por su patria. «Vámonos patria a caminar» es el poema de la esperanza. Al imaginar estos finales, el autor parece mostrarnos que nada puede detener el proyecto de cambio social por el que lucharon estos guatemaltecos. La caminata de la revolución —parece decirnos el narrador— está interrumpida, pero no ha terminado. Rogelia, el Tártaro, Otto René y Turcios contribuirán, desde el más allá, a que esta caminata siga.

Aunque afín al marxismo leninismo, Mario Roberto Morales —y, por ende, el narrador de *El ángel*— conserva comportamientos, palabras y pensamiento de raigambre cristiana. Muchos comportamientos de los guerrilleros pueden parangonarse con los de los santos cristianos: la búsqueda incansable de algo más que este miserable mundo en el que

vivimos; la necesidad de separación de la masas antes de emprender su conducción —la soledad de la montaña, reducto preferencial del quehacer guerrillero—; el camino de iniciación; el ascetismo; las tentaciones de los lujos demoniacos —pequeñoburguesas—; la necesidad de vencer al demonio —el capitalismo—; la necesidad de predicar con el ejemplo; el combate contra el mal social, la hipocresía, los prejuicios de clase y contra la injusticia como medio de purificación; la iniciación, combate y muerte gloriosa.

Similitudes entre mártires cristianos y guerrilleros hay muchas. Las diferencias se encuentran en el modo en que enfocan la lucha contra «el mal». La tierra prometida de los mártires cristianos no está en el reino de este mundo, sino en otro mundo. Algo distinto ocurre con los mártires guerrilleros, cuyo más allá está arriba y adelante —el futuro—, en una sociedad que no siempre se puede disfrutar.¹⁰

El ángel inicia un camino de construcción narrativa de personajes ninguneados por la historia oficial guatemalteca. Por el modo en que narra sus finales, muestra a los lectores que ni siquiera la muerte puede menoscabar su lucha. ¿Para qué sus muertes? Al describir el papel de la guerrilla en el poema «Las inscripciones», Roberto Obregón reflexionó: «De cómo allí los muertos continúan/jugando un gran papel en la guerra».¹¹ MRM explicaba, citando a

¹⁰ Por distante que pueda parecer, este tipo de ideas es similar a la presente en el martirologio cristiano. El papa Jorge Mario Bergoglio (el Papa Francisco) señalaba: «Esto es lo que aprendemos de los mártires y de cuantos todavía hoy, incluso a costa de su vida, permanecen fieles al Señor y con Él vencen al mal con el bien. Al igual que la sangre de Cristo, derramada por amor, ha reconciliado y unido, haciendo germinar a la Iglesia, la sangre de los mártires es la semilla de la unidad de los cristianos. Nos llama a avanzar de la caridad fraterna a la comunión» (Papa Francisco en Pérez, 2016).

¹¹ Este verso aparece en el poema «Fuego perdido». Dice así: «De cómo allí los muertos continúan/jugando un gran papel en la guerra/De qué manera se escogen entre todos/Quiénes llevarán a la espalda el mayor peso/en los ratos/de agudo peligro/. Acérquense los del fuego/los enamorados de la vida/Nos calentaremos con estos nuestros corazones/Hechos leña bajo este rudo temporal» (Obregón en Associació, 2006: 21).

Walter Benjamin: «Todas las derrotas de los movimientos populares tienen un efecto acumulativo, que alguna vez se va a traducir en un cambio cualitativo, que no va a ser el cambio que uno imagina» (2017c: 21m, 04s-21m 22s). Las ideas de estos dos guatemaltecos están en consonancia con las del Che Guevara. Al hablar, en la Tricontinental sobre las luchas guerrilleras —episódicas— que se libraban en América Latina, éste señaló que Guatemala y otros países de América Latina «ya han dado los mártires que figurarán en la historia americana como entregando su cuota de sangre necesaria en esta última etapa de la lucha por la libertad plena del hombre» (1967: 99). «La cuota de sangre» está estrechamente vinculada a la idea izquierdista de que esa sangre permite hacer más frondoso el árbol de la libertad.

La necesidad ineludible de los mártires es parte del universo guerrillero. Muchas de las afirmaciones de Vázquez Medeles sobre Rogelia Cruz podrían extenderse hacia los personajes comentados de esta novela:

La reconstrucción de la vida de los revolucionarios [...] semeja las hagiografías que narran hazañas gloriosas y la reivindicación del camino del santo, donde su comportamiento es ejemplar y fervoroso del ideal cristiano. El martirio, como preámbulo del deceso, enfatiza la violencia corporal a que fueron sometidos para consolidarse como paradigma del buen religioso (creyente) o del buen revolucionario (militante) (2012: 193).

Por su parte, Beatriz Cortez ha dicho que, en la guerrilla, «derivado de la teología cristiana y aumentado por los principios revolucionarios, el culto a la muerte promovía la cultura del sacrificio» (2010: 105). Cortez muestra que los revolucionarios elevaban a los muertos a un nivel «suprahumano y heroico, a un lugar privilegiado en el santoral revolucionario» (2010: 108). En la misma línea, Vázquez Medeles

señala que la eternización de la vida de los guerrilleros —entre ellos, Rogelia Cruz— «emerge en el momento de su deceso para transitar a su no muerte, en la que permanecerá la experiencia como parte del panteón revolucionario, con la reproducción de su imagen en el espectro cultural propio de la resistencia para evocarse como compañero de lucha, entre el misticismo religioso y el ideario teórico marxista» (2012: 194).

Es necesario señalar que no todas las perspectivas axiológicas revaloran el martirio. La doctrina de defensa de los mártires ha recibido una crítica demoledora en *El anticristo*, de Friedrich Nietzsche. Sin pensar en la guerrilla, sino más bien en los mártires del cristianismo, escribe el filósofo alemán: «Pero no hay peor testigo de la verdad que la sangre: la sangre envenena hasta la más pura de las doctrinas, convirtiéndola en fanatismo y en odio dentro de los corazones» (2000: 510).

No le falta razón al filósofo alemán, pero también es cierto que, si ser mártir no demuestra nada, ser el verdugo de un mártir tampoco. Demuestra, eso sí, todo lo inhumano que puede ser un ser humano. Sobre los guerrilleros guatemaltecos, MRM se pregunta en *La ideología y la lírica de la lucha armada*: «¿De qué sirvió tanta sangre y sacrificio, tanta juventud trunca, tanta esperanza acumulada a contrapelo de los acontecimientos reales?» Y él mismo se responde: «sin la sangre y el sudor de estos jóvenes —y sin las revoluciones triunfantes o derrotadas— difícilmente serían siquiera pensables en la actualidad los diálogos y las negociaciones: el aporte de estas luchas y de sus protagonistas resultan innegables, aun desde las perspectivas más frías» (2011b: 19).

Desde el inicio de la lectura de *El ángel* nos llamó la atención la frase en el título: «el ángel de la retaguardia». Desde el inicio nos surgió la pregunta: ¿Quién es el ángel de la retaguardia? La frase hace alusión al apoyo de los ángeles, representados en la iconografía siempre detrás, aconsejando a los individuos que ineludiblemente van a la vanguardia. Proponemos dos interpretaciones: el ángel puede ser

el angelito que «hace de las suyas en la retaguardia apuntando hacia delante» hacia un enemigo que no lo es tanto (Morales, 2008: 173) o ángeles de la retaguardia fueron Rogelia Cruz, Turcios Lima, Otto René Castillo, el Tártaro; todos aquéllos cuyas acciones y muertes impulsaron la acción, la vida y la muerte de muchos guerrilleros guatemaltecos.

La sofisticación del relato guatemalteco de la violencia (*Jinetes en el cielo* y la narrativa policial latinoamericana)

Gabriel Hernández Soto

Universidad Autónoma Metropolitana (México)

Jinetes en el cielo (2012) ha sido ubicada en las etapas más recientes de lo que se ha dado en llamar la *literatura de la violencia guatemalteca*. Es innegable que el tema central del relato —los entretelones de los Acuerdos de Paz de 1996— legitima esta identificación; sin embargo, su estructura —más propia del relato policial— permite cuestionar dos aspectos fundamentales: 1) qué caracteriza a la «Literatura de la Violencia Guatemalteca» y 2) cómo se ha sofisticado este género literario.

La idea que intento probar al ocuparme de *Jinetes en el cielo* es simple: la novela de Mario Roberto Morales es una narrativa referencial que alude a pasajes precisos de la historia guatemalteca al tiempo que subvierte —y, por ende, sofisticada— el esquema de novela de la violencia guatemalteca. En otras palabras, es una obra que continúa esa tradición al ampliar su esquema narrativo e introducir nuevos tópicos.

El primer aspecto que analizo es la propia idea de la literatura de la violencia guatemalteca como un género literario, es decir, como un grupo de relatos que comparten un tema y determinados esquemas. En segundo lugar, los casos de la novela de la Revolución mexicana y la literatura de la violencia colombiana nos permitirán establecer la dinámica imperante en las narrativas ocupadas de pasajes violentos de la historia. Finalmente, un análisis somero de la evolución del relato policial en América Latina —en especial de la aparición de la narrativa sin ficción con *Operación masacre* de Rodolfo Walsh— demostrará que la obra de Mario Roberto Morales, sin dejar de ser parte de la literatura de la violencia guatemalteca, se

inserta en una tradición literaria latinoamericana caracterizada por utilizar un esquema literario —el relato policial— para sofisticar a la literatura de la violencia.

Ficción y mimesis

La trama de *Jinetes en el cielo* parece ajustarse a los cánones que han identificado a la narrativa de la violencia guatemalteca desde los años setenta del siglo pasado. La acción se desarrolla en la Guatemala de los días anteriores a la firma de los tratados de paz en 1996.

—Mire Fabián, esto de la paz es una gran puesta en escena. Los militares y los guerrilleros teníamos ya casi quince años de estar jugando al gato y al ratón porque la guerrilla fue derrotada militarmente a los tres meses de iniciada la campaña de «tierra arrasada». Los guerrilleros ya no podían ganar la guerra, ni siquiera llegar a un equilibrio de fuerzas, porque el ejército tenía control territorial y poblacional completos desde entonces. Ese juego obedecía a las órdenes del Pentágono, la CIA y el Mossad. De pronto, estas instancias nos ordenaron simular que la guerrilla no estaba derrotada y montar el espectáculo de la firma de la paz con la ayuda de la ONU (2012: 115).

El asunto central del relato es la denuncia periodística de los crímenes de lesa humanidad, la corrupción y los manejos dictatoriales tras la aparente llegada de la paz.

—Fabián... tengo autorización de la inteligencia militar y de los compañeros de Juancho para decirte lo que te voy a decir. Agárrate: los comandantes guerrilleros pactaron con los militares contrainsurgentes tres secuestros millonarios para asegurar su retiro dorado. [...] Porque como Cuevas Ruiz

tiene gente infiltrada en el Estado Mayor Presidencial y se enteró de que la señora Hoffman había sido secuestrada por guerrilleros, no por delincuentes comunes y que lo habían hecho junto a militares de inteligencia, eso lo encolerizó y ahora amenaza con destapar la olla ante todo el mundo alegando que se trata de una traición al Ejército y a su misión de salvaguardar la patria y todo ese rollo, ya tú sabes (2012: 78).

Los personajes también se ubican conforme a la tradición. A lo largo de la novela vemos aparecer guerrilleros interesados en obtener una ganancia económica, guerrilleros enfrascados en consumir su venganza, héroes sociales tratando de ocultar su oscuro pasado, hombres de paz asesinados, periodistas interesados en denunciar el horror de la violencia y periodistas que buscan obtener un papel preponderante en la historia.

—Por favor, no vayas a escribir nada de esto todavía. Las noticias van a salir mañana en los diarios; esta noche se la va a filtrar la inteligencia militar a los periodistas. Probablemente, Brenda y sus amigas de la agencia de noticias ya lo sepan y ellas te lo cuenten al llegar. Por eso necesitaba verte hoy. Para que no creas en las versiones que escucharás y me des tiempo a mí de ir contándote todo según me lo vayan indicando (2012: 32).

Jinetes en el cielo presenta el rasgo característico de la toda novela de la violencia guatemalteca: la referencialidad. Si bien el texto altera los nombres propios, basta cotejar la novela con los diarios y los textos históricos para advertir que el personaje X es, en realidad, la persona Z.

Esta exigencia es particularmente jodida porque el presidente tiró a la basura los planes de desarrollo económico y los sustituyó por proyectos de la cooperación internacional y,

como la llavecita de oro que abre o cierra el chorro de dólares y euros de Estados Unidos y la Unión Europea es precisamente nuestra flamante Nobel de la Paz, Gumersinda Cocoy, su presencia en el Gobierno implicaría darle mucha más influencia de lo que al mismo general le conviene (2012: 98).

Cada uno de estos aspectos permite identificar a *Jinetes en el cielo* como una novela de la violencia en Guatemala, es decir, como una narrativa referencial que pretende dar a conocer una verdad histórica. Se trataría, por ende, del caso típico en el cual un escritor utiliza la literatura para dar a conocer un juicio de la realidad. La novela se configura, por tanto, como una literatura donde la apariencia ficcional es solamente una apariencia. A partir de esta concepción es evidente que el relato se interpreta como un texto histórico, que el pacto de lectura establecido por el autor no es el de la ficción o verosimilitud, sino el propio de la historiografía: el pacto de lectura de veridicción.

Quien dispone de la escritura ejerce un poder esencialmente apropiatorio. Pero más tarde, cuando la oposición entre saber o no saber escribir clasifica a las personas en relación con el poder —el letrado era algo así como la cabeza y la mano del Estado y el letrado sólo sus espaldas—, el escribidor condensa en su producto, como si la escritura que fuera un atributo propio de él, de su ámbito personal, esa cualidad simbólica que tiene para el poder (Jitrik, 2000: 26).

Para explicar esto es preciso realizar una primera aclaración. El texto literario se relaciona con dos realidades distintas. Por una parte, puede plantearse como una re-presentación fiel de la realidad. En *Jinetes en el cielo*, tal y como he mencionado, este aspecto resulta sencillo de identificar.

—No se sabe qué militares mandaron matar al obispo, pero es obvio que lo hicieron para que luego de la firma de la paz,

que ya es inevitable, el partido oficial no se reelija y le deje el camino libre a Cuevas Ruiz o a alguno de sus testaferros para neutralizar el pacto que los «militares de la paz» hicieron para permitir que los comandantes guerrilleros se alternaran con los candidatos de la derecha en la Presidencia de la República. Cuevas Ruiz quiere que se juzgue y se condene a unos militares enemigos suyos por el crimen del obispo (2012: 98).

Por otra parte, también se plantea como una obra espejo u obra de par de otras obras literarias. Este aspecto suele omitirse cuando el crítico intenta limitar el manuscrito a ser una representación de la realidad; pero es indudable que ningún escrito surge de la nada, que todo autor ha leído otras obras y que intenta ubicar su relato en una tradición. Por tanto, solamente una perspectiva ingenua puede omitir el aspecto intertextual del relato. Daré un ejemplo sencillo: el propio título de la novela, *Jinetes en el cielo*, plantea una relación interdiscursiva. Si bien el lector puede considerar este tema poco importante en comparación con los aspectos históricos, una lectura cabal del relato implica un análisis de todos los signos que el autor ha dispuesto.

Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto (Jauss, 2000: 164).

La diferencia entre referir una realidad empírica y una tradición literaria ha sido el aspecto central que diferencia a la historiografía de la literatura. Mientras que la primera re-presenta lo real, la segunda re-presenta lo imaginario. Ahora bien, este mismo criterio se ha utilizado para distinguir a la literatura de la violencia de la narrativa policial en América Latina. La primera es una narrativa signada por el talante referencial, es decir, por su capacidad para re-presentar la realidad —incluso, de una mejor manera que el texto histórico—. La segunda es una narrativa signada por su talante ficcional y, especialmente en América Latina, por su incapacidad para re-presentar la realidad. El relato policial es, en pocas palabras, una literatura de evasión cuya máxima aspiración es la de entretener al lector carente de compromiso social.

Estas concepciones son producto de una intencionalidad crítica que pretende atribuir a estos géneros determinadas características y, por ende, determinadas posibilidades. A partir del análisis de *Jinetes en el cielo* pretendo demostrar que dichas atribuciones adolecen de una justificación teórica. Por tal motivo, es preciso advertir, en primer lugar, cuáles son las características y limitaciones a las que se enfrenta la literatura de la violencia.

Referencialidad y compromiso social

El ambiente de terror y violencia dominante en Guatemala durante las décadas del setenta y ochenta propiciaron el surgimiento de una literatura ocupada en dar a conocer esa realidad. La literatura guatemalteca de la violencia surgió, pues, como una literatura identificada con el cariz referencial de la literatura. El objetivo de estos textos no era, evidentemente, el crear una serie de relatos «artísticos»; su objetivo era dar a conocer la «verdad» de los hechos narrados. Esta literatura representaba, por tanto, el caso típico donde la literatura se establece como un contra-discurso de la verdad oficial que niega su

talante ficcional para competir con el relato histórico. La literatura guatemalteca de la violencia no es, propiamente, un género literario; es, más bien, una narrativa de la historia guatemalteca.

El caso guatemalteco no es único. Los movimientos sociales y, sobre todo, la represión de esos movimientos sociales por parte de las dictaduras han creado una «literatura» ocupada en dar a la luz pública la auténtica relación de los hechos. El texto literario con una intención social se planteó, durante el siglo XIX, a través del tópico de la civilización y la barbarie. Como señala Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, la literatura ha sido siempre un canal de esfuerzo democrático:

En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación; en países desprovistos de canales democráticos de expresión, carentes de verdadera información pública, de parlamentos responsables, asociaciones gremiales independientes o una clase intelectual emancipada, el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador. Una novela era escrita para que mejorase la suerte del campesino ecuatoriano o del minero boliviano (1996: 12).

Durante la primera mitad del siglo XX surgió, en México, el ejemplo más conocido de esta literatura contrahegemónica. La novela de la Revolución mexicana apareció, precisamente, como un esfuerzo por relatar la «verdadera historia» de la guerra civil que asoló al país durante las décadas del diez y del veinte. El talante mimético de la novela de la revolución es, quizá, su rasgo más recordado: «Casi fantasmal, misterioso, enrarecido por el viento, y sin embargo tan real, tan mío como si lo hubiera recorrido palmo a palmo, como lo hubiera habitado desde siempre. Nadie me había descrito esos poblados que yo recuerde; ninguna fotografía, por sepia que fuera, me había reproducido esos

silencios» (Celorio, 1990: 65). Esta literatura, caracterizada por su escenario rural y la autobiografía, obtuvo éxito merced a la confianza del lector acerca de que tales obras eran producto de la experiencia personal. Se trataba, pues, de una literatura testimonial que lograba relatar fielmente lo sucedido durante la guerra civil. Obviamente, el público de esta literatura entendía que las virtudes literarias resultaban innecesarias en un texto que postulaba su carácter verídico como su mayor virtud. En otras palabras, en la novela de la Revolución mexicana —al menos en sus primeras generaciones— importaba más el *qué se contaba* que el *cómo se contaba*.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la dicotomía literatura citadina —vanguardista— y literatura rural —costumbrista— parece agotada. No obstante, como señala Seymour Menton en *El cuento hispanoamericano*, el proceso modernizador hizo posible el surgimiento de un nuevo esquema: «Para su temática, los neorrealistas rehúyen tanto de la fantasía de algunos de los cosmopolitas como del ruralismo de los criollistas. Sus personajes son casi exclusivamente los pobres —a menudo niños o adolescentes— que viven en los barrios inmundos de las grandes ciudades» (1972: 188). La actualización de la pugna civilización-barbarie —ciudad-campo— se presenta como la pugna entre riqueza y pobreza. Aparece, prácticamente en todos los países de América Latina, una narrativa ocupada de «retratar» la violencia de los regímenes autoritarios.

El mejor ejemplo de esta literatura fue la narrativa del *bogotazo*, el atentado que en 1950 instauró el terror en la sociedad colombiana. Como menciona Gabriel García Márquez en su artículo «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia», el *bogotazo* era una anécdota perfecta para construir una gran novela. El drama humano y el drama social hacían pensar que en ese hecho se encontraba una gran historia; sin embargo, la literatura del *bogotazo* demostró que no bastaba con hallar una gran historia para escribir una gran novela: «Había que esperar que los mejores narradores de la violencia fueran sus testigos. Pero el caso parece ser que éstos se dieron cuenta de que estaban en

presencia de una gran novela, y no tuvieron la serenidad ni la paciencia, pero ni siquiera la astucia de tomarse el tiempo que necesitaban para aprender a escribirla» (1988: 111).

A partir de la «literatura colombiana de la violencia» el aspecto literario tomó una importancia inusitada en este tipo de narrativa. Tradicionalmente se había asumido que la calidad literaria de los textos ocupados en contravenir las verdades oficiales o la historiografía no debían ocuparse de los aspectos estéticos. Lo importante de esos relatos —aquello que los hacía capaces de contravenir a la historiografía— no era, evidentemente, el talante literario. La historiografía nunca ha pretendido que la «belleza» sea uno de sus rasgos; por tanto, una novela que pretendiese contravenir a la historia oficial no daba importancia a este aspecto. Como señalamos anteriormente, las primeras generaciones de la novela de la Revolución mexicana son estimadas por su talante «histórico»; el cariz artístico es algo que no importó demasiado a la hora de su evaluación. Para empezar, los autores de la novela de la Revolución mexicana ni siquiera eran «escritores profesionales»; en realidad, el estatus de «escritores aficionados» —evidenciado con el uso de técnicas narrativas bastante modestas— era lo que otorgaba mayor valía a sus textos. Era evidente, debido a la pobreza de sus estrategias narrativas, que estos autores no pretendían «revolucionar» el mundo de las letras; su pretensión era contar su «verdad» de la revolución.

Sería ingenuo considerar que la narrativa de la violencia se estanca en la etapa referencial. Cuando los testigos de los hechos —aquéllos a los que García Márquez acusaba de perderse en el frenesí de la anécdota— dan paso a nuevas generaciones que ya no poseen la licencia literaria de la ingenuidad escritural, dado que sus textos no son producto de su experiencia, entonces es necesario que esos autores utilicen otras herramientas.

En la literatura de la violencia se manifiesta una lógica: la menor participación del autor en los hechos narrados exige una mayor destreza artística. Esto propicia la aparición de lo que los teóricos de la literatura denominan «evolución literaria». Como señala Tinianov,

los géneros literarios evolucionan cuando sustituyen, modifican o enriquecen los aspectos literarios gastados o entrópicos de un género literario: «Si los procedimientos de la novela de aventuras están ‘gastados’, la trama adquiere en la obra funciones diferentes de las que hubiera tenido si estos procedimientos no estuvieran envejecidos dentro del sistema literario. La trama puede ser sólo una motivación del estilo o un procedimiento para exponer determinado material» (1978: 93). En el caso de la novela de la Revolución mexicana, esa evolución implicó un alejamiento paulatino de la referencialidad en pro de la ficcionalidad: «A mí me han criticado mucho mis paisanos porque cuento mentiras, porque no hago historia, o porque todo lo que platico o escribo —dicen— nunca ha sucedido; y así es. Para mí lo primordial es la imaginación» (Rulfo, 1988: 45). En *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, Max Aub explica que, si bien la novelística de Carlos Fuentes ya no pertenece a esta corriente, utiliza «en su retórica elementos de esas raíces» (1985: 64). Fuentes forma parte —junto a Rulfo, Yáñez y Revueltas— de la cuarta generación de la narrativa de la Revolución mexicana, una generación identificada con la ficcionalidad y la experimentación literaria más que con la referencialidad.

El fracaso inicial de la «narrativa colombiana de la violencia» y la evolución constante de la «novela de la Revolución mexicana» nos permite demostrar dos aspectos fundamentales a la hora de analizar y valorar a la literatura de la violencia. En primer lugar, no es suficiente con hallar una gran anécdota; es necesario saber re-presentar esa historia. En segundo lugar, los géneros literarios —en este caso, la «literatura de la violencia»— no se limitan a un estilo narrativo único. Es más, lo que la evolución de estos géneros demuestra es que las primeras etapas —identificadas con la autobiografía y el testimonio—, son sucedidas por etapas donde aparecen estrategias narrativas más complejas: la estructura narrativa fragmentada, la alteración en el narrador, la intertextualidad, etcétera.

Considero factible el advertir que *Jinetes en el cielo* se manifiesta como una «narrativa de la violencia guatemalteca» más sofisticada

que sus ilustres antecesores de la década del ochenta o del noventa. En otras palabras, sospecho que un análisis de su estructura evidenciará que Mario Roberto Morales ha sido capaz de realizar aquello que García Márquez solicitaba de sus compatriotas: tener la paciencia para aprender a escribir lo que se desea contar.

De la narrativa de la violencia al relato policial

El género «literatura de la violencia guatemalteca», como todo género literario, se basa en una serie de convenciones y tópicos. A partir de lo expresado por la crítica, es factible configurar una lista somera de los aspectos básicos que producen un relato de la violencia guatemalteca.

1. El escenario. El relato debe ubicar su intriga en un pasaje histórico guatemalteco. En el caso de *Jinetes en el cielo*, tal y como ya he señalado, este primer punto está totalmente cumplido. Mario Roberto Morales ubica su novela en los días previos a la firma de los tratados de paz de 1996. Éstos son el quid de la cuestión narrativa, ya que la investigación realizada por el protagonista y todas las acciones subsidiarias que construyen la trama tienen como punto focal la firma de dichos tratados:

—Mire, todo esto es muy complicado. Tuvimos que negar a Juancho, devolver a la señora Hoffman y sacar al comandante Melchor de las negociaciones de paz, con lo que nos quedamos sin candidato a la presidencia. También a nosotros nos ha ido mal en esto de la paz. Pero no hay alternativa. Naciones Unidas pagó por ella con dinero de las transnacionales que operarán en el país, en especial las de España, que entrarán como entraron en Cuba. El dinero que la ONU pagó por la paz fue lo único que pudo sosegar las enemistades entre los comandantes de la Unidad Revolucionaria, y también lo úni-

co que pudo unificar a los militares de línea dura con los que siguen las directrices del Pentágono. Eso es lo que es posible hacer ahora. Y el precio lo han pagado muchas personas, incluido Juancho, el teniente Maldonado (2012: 225).

2. El testimonio. Una novela de la violencia debe estar fundamentada en las experiencias del autor. La idea de que el autor publica la verdad del pasaje histórico sólo es sostenible si el escritor posee una información de primera mano. En otras palabras, uno de los valores fundamentales del relato de la violencia es su capacidad para contravenir a la verdad oficial. En el caso de *Jinetes en el cielo* —incluso cuando los nombres de los personajes han sido alterados— el hecho de que Mario Roberto Morales haya sido una de las figuras más emblemáticas del movimiento de liberación permite al lector el argüir que lo que está leyendo es una revelación histórica levemente enmascarada. Es cierto que, antes de iniciar la novela, existe una advertencia acerca de que «no resulta pertinente equiparar la ficción a la que el lector está a punto de entrar, con los hechos y las personas que la inspiraron. Y mucho menos lo es tratar de establecer grado alguno de veracidad histórica en las inevitables coincidencias» (2012: 9). Ahora bien, esa «advertencia» no hace sino enfatizar el hecho de que el lector sospecha que el autor posee información privilegiada merced a su experiencia en la guerrilla. Quizá la novela sea plenamente ficcional y sólo algunos pasajes puedan ser plenamente identificables; pero eso importa poco. El nombre del autor es, en este caso, uno más de los aspectos paratextuales del relato.

3. La denuncia social. El valor no-literario de una obra ubicada dentro de la narrativa de la violencia radica en su capacidad para establecer «otra verdad». Dado que la verdad popular no tiene acceso a las instancias de legitimación historiográfica y, sobre todo, a que la verdad histórica suele ser manipulada por el poder, la literatura —tal y como lo ejemplifica la novela de la Revolución mexicana— se presenta como la única vía de exposición de esa verdad auténtica

y contrahegemónica. En este sentido, poco importa si los nombres propios o toponímicos se hallan modificados. Dicha alteración solamente evidencia los peligros que corre el autor-testigo al hacer pública —incluso de forma velada— una versión alternativa o contradictoria de la versión oficial. En el caso de *Jinetes en el cielo*, la trama expone un aspecto plenamente contradictorio a la verdad oficial: los tratados de paz no fueron tales; se trató —más bien— de un arreglo entre las cúpulas militares, guerrilleras, empresariales y religiosas. Por tanto, más que un tratado de paz, lo que se experimentó fue un reacomodo de las fuerzas hegemónicas.

—Ya lo discutimos con la gente de la DADH, con la Cofradía y el Sindicato, con Naciones Unidas, con la jerarquía eclesiástica y con la embajada gringa, y todos estamos de acuerdo en favorecerlo a usted y su señor padre con dos millones de dólares... a cambio de que usted y su señor padre acepten ser juzgados y declarados culpables de haber tenido que ver con el asesinato del obispo. Hemos escogido también a su papá porque creemos que esta es una oportunidad inmejorable para que él salde una vieja cuenta que tiene pendiente con algunos altos mandos del Ejército. Después de unos... pocos... años de buena conducta en la cárcel, los dos saldrán a disfrutar de la vida con sus familias. Claro que el dinero se lo daremos de inmediato para que ustedes hagan lo que mejor les parezca con él. ¿Qué dice?

Maldonado se quedó de una pieza. No podía creer la orden que estaba recibiendo. Era una condena en forma de algo así como un premio a sus servicios (2012: 210).

Es evidente que *Jinetes en el cielo* cumple a cabalidad con los aspectos básicos de una novela ubicable en la llamada «literatura de la violencia guatemalteca». Ahora bien, cualquiera que haya leído esta novela tendrá la sensación de que estos aspectos —si bien básicos e impor-

tantes para la comprensión del relato— no alcanzan a exponer con claridad y fundamento la valía literaria de la novela. El talante referencial, el testimonio y el compromiso social son innegables; pero... ¿esos aspectos son los fundamentales o se trata de aspectos ancilares que han adquirido un mayor peso debido a que esta novela se presenta como parte de un género literario denominado «literatura de la violencia guatemalteca»?

A partir de esta última pregunta es necesario cuestionarnos a cuál género literario podría pertenecer *Jinetes en el cielo* y, sobre todo, cómo sería posible justificar esa nueva lectura. En primer término, debemos enlistar los aspectos fundamentales del relato que hemos dejado a un lado hasta ahora.

La trama de *Jinetes en el cielo* inicia en torno a una muerte misteriosa —se sospecha que el suicidio es, en realidad, un homicidio— en la cual se intuye la acción de oscuras fuerzas políticas y económicas. En otras palabras, la obra inicia como la investigación de un homicidio cuya solución tendrá importantes repercusiones a nivel político.

Era muy pronto para preguntar por qué Marcio se había pegado un tiro en la cabeza aquella madrugada, pero precisamente porque queríamos saberlo era que estábamos todos allí en ese momento. La única que no sufría el aguijonazo de la curiosidad era Tina, porque ella lo sabía todo. Los demás sólo imaginábamos la escena a partir de datos dispersos y palabras sueltas como las que soltaba Brenda cuando hacía unas horas me había hecho saber que Marcio se había matado y que su hermano llegaría a la casa de Tina (de Brenda) para llevar a cremar el cadáver (2012: 17).

La investigación de ese homicidio es llevada a cabo por un héroe imprevisto. Un periodista de origen guatemalteco con pasaporte norteamericano es el elegido —literalmente— para dar a conocer los entretelones que signan al homicidio. Se trata, por tanto, de un héroe restaurador que debe aclarar los aspectos oscuros de un crimen.

—Es la reconstrucción del secuestro de la señora Hoffman y los análisis que sobre eso hicieron los oficiales que interrogaron a los guerrilleros —me indicó— léalos bien porque no quiero que vea a la gente que tiene que ver sin que se sepa perfectamente lo que ocurrió. [...] El primer expediente que aparecía en el legajo relataba el secuestro según las versiones cruzadas de los guerrilleros capturados, así como las de algunos testigos casuales y la del chofer del automóvil en que ella se conducía (2012: 68).

La principal acción que debe llevar a cabo este héroe restaurador no es la de «solucionar» el crimen; la misión que se le ha encomendado es algo natural a sus dotes profesionales: escribir un libro, es decir, escribir la historia de ese asesinato. Obviamente, dado que el crimen es un hecho fundamental para el devenir histórico de Guatemala, no se le pide que escriba una simple «nota roja». Lo que se le solicita es que re-construya verbalmente la historia de ese crimen, es decir, que escriba una historia reciente de Guatemala. Todo eso es posible porque el crimen es más que un crimen; se trata de un signo.

—¿Para qué quería usted hablarme?

—Bueno, le hablo en nombre de la Unidad Revolucionaria cuando le solicito esto. Queremos que en su libro evite usted tocar el tema de Juancho.

—¿Tema? ¿Juancho es un «tema» para ustedes?

—No lo tome así. Ya Cuevas Ruiz y los demás militares están de acuerdo en no hablar más de la señora Hoffman ni de Juancho, y esto incluye a la familia Hoffman.

—¿Incluye también a la familia de Juancho?

—Mire, se lo pedimos como una contribución suya a la paz (2012: 226).

Obviamente, la tarea que habrá de llevar a cabo el periodista Fabián Algara encuentra múltiples obstáculos. Los militares intentarán que la investigación del héroe restaurador no denuncie sus malos manejos; la oligarquía, que el periodista no relacione al crimen con los manejos del Poder; los guerrilleros, que sus acuerdos con los militares no sean develados. Sobre todo, existirá una seductora mujer —cuyos intereses no quedarán claros— que intentará manipular al héroe a través de la seducción y el embeleso amoroso.

Traía puesto un vestido floreado de fondo negro y tela muy delgada, que le dejaba los hombros y los brazos descubiertos. Lanzó un beso al aire al juntar su mejilla con la mía y yo apreté con suavidad su brazo, que cedió ante mis dedos, fresco, terso como su rostro sonriente y melancólico. Se arregló el pelo y me dijo:

—Al fin nos conocemos.

—Sí —dije yo—, después de habernos visto varias veces.

—¿Verdad? Nunca nos presentaron. Lamento que sea en estas circunstancias.

—Bueno...

—Espero que no haya tenido problemas para venir.

—¿Problemas?

—Brenda...

—Ah, no, ningún problema.

—Es que no puedo permitir que ella se entere de lo que tengo que decirle.

—Pues usted dirá.

[...]

—Quiero pedirte por favor que no vayas a escribir nada sobre la muerte de Marcio.

—Pero cómo se te ocurre que yo...

—Es que te llamarán, te llegarán mensajes anónimos sobre Marcio para que escribas sobre él.

—Pero...

—Déjame terminar. Quiero contarte por qué se suicidó Marcio. Quiero darte mi versión de lo que pasó para que cuando te lleguen esos mensajes, que será de hoy a mañana, puedas contrastar las historias. Mi esperanza es que te convenzas de que no hay ninguna necesidad de escribir nada sobre este caso (2012: 25-26).

Resulta evidente que estos aspectos —la intriga centrada en un asesinato, la investigación de un crimen, la escritura de ese crimen y la «chica de rojo»— revelan que *Jinetes en el cielo* se plantea como parte de la narrativa policial latinoamericana, un género literario caracterizado por emplear el esquema fraguado en Estados Unidos y Europa para denunciar la injusticia social. Por esto es preciso demostrar por qué la literatura policial representa, para la literatura de la violencia guatemalteca, una sofisticación narrativa.

El relato policial en América Latina

En la introducción a *El cuento policial latinoamericano*, Donald A. Yates afirmó que la escasa producción de relatos policiales en América Latina se debía a la inexistencia de «una policía formal y una estructura judicial a la cual puede el lector referir sus estilizados cuentos de investigación criminal» (1964: 6). Para el crítico norteamericano este género literario aparece exclusivamente en los grandes centros urbanos del continente —Buenos Aires, Santiago y México— debido a que el género policial es eminentemente urbano y cosmopolita.

Dicha concepción creó incluso prejuicios y comentarios absurdos. Por ejemplo, Carlos Monsiváis afirmó, en «Ustedes que jamás han sido asesinados» —un artículo publicado en la *Revista de la Universidad*—,

que la sola idea de que «alguien pretenda robar los secretos atómicos de Ecuador o secuestrar a un científico hondureño resulta inverosímil» (1973: 11). Por tanto, el crítico expresó que la literatura policial latinoamericana está destinada a ser una mala imitación de los relatos miméticos europeos y norteamericanos. El absurdo de esta posición hegemónica se revela en un hecho puntual: en la misma época en que Monsiváis afirma que la literatura policial latinoamericana es imposible, surge la narrativa policial negra argentina (Giardinelli, 1996: 200), española (Galán, 2008: 62) y cubana (Martí, 1980: 6).¹

Esa literatura policial —contrariamente a lo ideado por Monsiváis— no es una literatura imitativa y, mucho menos, una literatura basada en anécdotas inverosímiles. Por el contrario, es una literatura fundamentada en la realidad más violenta, organizada en torno «de una pregunta cuyo develamiento se espera» (Link, 2003: 11). En España se coligió que el ambiente de corrupción y violencia característico del franquismo provocó «la aparición de la novela negra española» (Galán, 2008: 62). Esta literatura funciona para construir «una crónica de y reflexión sobre la historia nacional» (Schlickers, 2000: 284). En Cuba, tal y como asienta Agenor Martí en el «Prólogo» a *Varios cuentos policiales cubanos*, la realidad impone a este policial la necesidad de una variación: la novela de espionaje se manifiesta como la apología del pueblo luchando contra las malévolas intenciones de los países imperialistas:

En la narrativa policial de los países capitalistas está siempre presente la supuesta defensa de la legalidad, mediante la acción —eficaz, inteligente y hasta violenta— de un detective o investigador privado. Pero se trata de la defensa de la legalidad *burguesa*.

Con el surgimiento de la literatura policial en los países socialistas, surge también una acción policial o investigativa

¹ Monsiváis también olvida —o desconoce— que Eusebio de la Cueva publicó *Los crímenes de la calle Aramberri* en 1933. Se trata de novela-reportaje que reconstruye, «un mes después del crimen» (Moreno, 2005: 113), uno de los sucesos de sangre —cometido el 5 de abril de 1933— más famosos en la historia de Monterrey.

de nuevo tipo. Un matiz decisivo le imprime a esta literatura su atractivo y su valor ideológico: la investigación del pueblo en la lucha contra la delincuencia. En otras palabras: esa acción policial inteligente y aplastante que detectives como Sherlock Holmes o Hércules Poirot llevaban a cabo contra el delincuente, esa actividad que desarrollaban el comisario Maigret y el abogado Perry Mason, adquiere ahora otra dimensión.

Se trata ahora de la defensa de la justicia, no ya sólo de la legalidad. Porque lo que está en juego es la defensa de la justicia social, de las conquistas del pueblo a través de la Revolución (1980: 6).

En la narrativa andina, el tópico de la novela de la época de la violencia —la desaparición forzada de ciudadanos en la sierra peruana— se formula claramente desde el esquema detectivesco. Claro está que la realidad empírica impone una variación al modelo: en vez de que el héroe batalle con la inepta y hasta corrupta policía oficial, el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar, protagonista de *Abril rojo* de Gustavo Roncagliolo, debe combatir al ejército peruano al servicio del Estado dictatorial:

—Sólo con el carnaval debe haber desaparecido el noventa por ciento de los esposos fieles.

Se rieron todos menos el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar, que insistió:

—Necesito ese dato para complimentar mi informe. Si me lo pudiese proporcionar a la brevedad...

Notó que habían dejado de reírse. El militar miró al fiscal con extrañeza. El policía no tuvo más remedio que presentarlos. Presentó primero al civil, Carlos Martín Eléspuru, del Servicio de Inteligencia. Luego al comandante Alejandro Carrión Villanueva.

—Sí. Le he enviado varios informes —saludó el fiscal. El fiscal no creía que un militar pudiese ocuparse de los ascensos, pero quizá sí podía agilizar los procedimientos. Su presencia podía servir para que el policía actuase con la eficiencia del caso. El capitán no se negaría a cumplir los requerimientos ante un militar. Pero el comandante miró al fiscal con seriedad.

—La información sobre desapariciones es clasificada —le dijo—. Si quiere ese dato me lo tendrá que preguntar a mí. No se lo daré, pero envíe su solicitud.

—Es que si hay un desaparecido, podría ser el fenecido que encontramos (2006: 43).

Estos ejemplos permiten advertir que la literatura policial latinoamericana no es un género imitativo o la simple tropicalización de un esquema narrativo europeo o norteamericano. La narrativa policial latinoamericana se ocupa de «re-presentar» e incluso de investigar casos criminales emblemáticos de nuestra sociedad. Por supuesto, estos casos no se limitan a su cariz criminal; la mayor parte de éstos tienen un trasfondo político. Ése es el aspecto que suele omitirse. Precisamente, es lo que Gabriel García Márquez exigía de los autores de la narrativa de la violencia: ir más allá de lo anecdótico.

A partir de estos ejemplos podemos advertir cuál es la principal diferencia entre el relato policial europeo o norteamericano y el latinoamericano: la pretensión referencial, es decir, la pretensión por aclarar los crímenes que el Poder intenta ocultar. Es cierto que en la literatura policial negra los detectives «se oponen a la policía, se enfrentan abiertamente a ella y denuncian sin tapujos la corrupción policial» (Vázquez, 1981: 28), porque los «autores duros» norteamericanos eran «típicos estadounidenses liberales reveladores de la falsedad del *american dream*» (Giardinelli, 1996: 84) cuya escritura «condena en particular las estructuras del poder: el gobierno y la policía que, juntos, forman la «pseudodemocracia

bárbara» (Braham, 2005: 88). Pero esto no significa que los crímenes narrados en la literatura *hard boiled* posean una pretensión referencial. Quizá sea cierto que los detectives postcoloniales «frequently proceed from the interrogation of suspects to the interrogation of society. Individual crime comes to be seen as a symptom of, result of, or reaction to basic flaws in the political, social, and industrial systems» (Christian, 2001: 2); sin embargo, es evidente que *Operación masacre* de Rodolfo Walsh —la obra que logra la apertura total del signo «relato policial latinoamericano»— resulta ajena a esta concepción. Existe un aspecto que la crítica literaria ha omitido al ocuparse de *Operación masacre*: Rodolfo Walsh es una suerte de contracara de Miguel Barnet en *Biografía de un cimarrón*. Mientras en la novela-testimonio cubana el autor «se vuelve, o finge volverse, Esteban Montejo» (González, 2000: 41-42), Walsh decide convertirse en una suerte de detective, es decir, en alguien que investiga un crimen.

Parece que aquí va terminar el caso, porque no hay más que contar. Dos sobrevivientes, y los demás están muertos. Uno puede publicar el reportaje a Giunta y volver a aquella partida que dejó suspendida en el café hace un mes. Pero no termina. A último momento Giunta se acuerda de una creencia que él tiene, no de algo que sabe, sino de algo que ha imaginado o que oyó murmurar, y es que hay un tercer hombre que se salvó (2000: 10).

La crítica ha pasado por alto una cuestión crucial. *Operación masacre* —como después ocurrirá con *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*— no es producto de una imaginación desenfrenada que se complace en ubicar una trama violenta y sórdida en una sociedad corrupta; es la investigación llevada a cabo por Rodolfo Walsh de un pasaje oscuro de la historia argentina acaecido la noche del nueve de junio de 1956. Mientras

jugaba ajedrez en un café de La Plata cuando escuchó un tiroteo. Al volver a su casa la encontró ocupada por soldados. En seguida se enteró de que la insurrección había dejado un saldo de 34 muertos, muchos de ellos eran civiles como los fusilados en el basural de José León Suárez, provincia de Buenos Aires. Algunos lograron sobrevivir. Walsh decidió investigar y pedir justicia. De esa interpretación, de esa búsqueda de justicia, nació *Operación masacre*, una de las primeras «novelas verídicas» escritas en español (Pacheco, 1985: 4-5).

Rodolfo Walsh, un autor de policiales blancos al estilo inglés —*Variaciones en rojo*—, inaugura un género literario: la narrativa sin-ficción. Ese género se anticipa en nueve años a la *non-fiction novel* o novela-reportaje de Truman Capote —*A sangre fría* aparece en 1966—. La repercusión que esa concepción del relato policial tendrá en la historia de nuestra literatura detectivesca es insoslayable. En el prólogo a *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Challapampa*, Cecilia Valenzuela explica por qué un grupo de periodistas deciden investigar un crimen ocurrido décadas atrás en el Perú rural. Se trata de un caso que, tal y como lo plantea el texto, implica manejos corruptos y racistas por parte de las autoridades peruanas:

La convicción de que no podemos seguir endosándole a esa justicia divina parte de los problemas más graves de nuestra sociedad —la inequidad, la indolencia, el abuso, la injusticia— fue motivo suficiente para que el equipo de periodistas que conforma www.agenciaperu.com decidiera invertir tiempo y esfuerzo en investigar casos del pasado, extremadamente vigentes por sus efectos y sus defectos, como el crimen de Challapampa para instar a reflexionar a través del género más popular, intrigante y creíble, que expresa la constante lucha entre el bien y el mal: el género negro (2006: 13).

Las palabras que Valenzuela utiliza para explicar el surgimiento de una novela negra que en realidad no es una novela negra —estilo norteamericano—, sino una narrativa sin-ficción —estilo Walsh— bien podrían aplicarse a *Jinetes en el cielo*. El esquema policial —un relato centrado en un crimen— resulta ideal para llevar a cabo tanto una denuncia social como una crítica al poder y sus instancias de legitimación —la historiografía—. Ahora bien, al emplear ese esquema detectivesco, esta literatura socialmente comprometida no renuncia a los aspectos fundamentales de la intención literaria: la sofisticación de un esquema.

Conclusiones

El esquema forjado en la narrativa policial ha permitido que escritores latinoamericanos —como sucede con Mario Roberto Morales en *Jinetes en el cielo*— cumplan con el objetivo fundamental de los autores de la narrativa de la violencia: la representación —denuncia— de una injusticia con tintes políticos. Al mismo tiempo, el empleo de la narrativa policial ha permitido que en literatura de la violencia ocurra una sofisticación. Se transita de versiones referenciales a construcciones complejas donde los tópicos literarios son puestos a prueba, modificados o superados por una serie de autores que aúnan, de este modo, la preocupación social con la aspiración artística.

En el caso de *Jinetes en el cielo* es fácil notar que la trama se organiza a partir de aspectos propios del relato policial: un homicidio misterioso, la aparición de un héroe restaurador y la pretensión de este héroe por publicar sus hallazgos. Estos aspectos —apropiados para construir un relato detectivesco— adquieren otro cariz cuando se organizan en torno a una historia verídica. El lúdico relato policial —tal y como lo descubrió Rodolfo Walsh— se convierte en una «peligrosa» narrativa capaz de revelar una verdad histórica. En suma, al introducir un elemento «verificable» en el esquema po-

licial —la idea de Walsh— se produce una sofisticación del relato policial.

Visto desde la poética de la «narrativa de la violencia», la elección de un esquema detectivesco permite que una narrativa caracterizada por la sencillez propia del testimonio o la autobiografía se convierta —evolucione— en una narrativa donde los aspectos básicos del relato literario —trama, narrador, personajes, intriga—presentan una formulación literaria mucho más elaborada. En otras palabras, al hacer uso del esquema detectivesco, Mario Roberto Morales cumple a cabalidad con la exigencia postulada por Gabriel García Márquez: una historia digna de contar debe ser contada con maestría. Y la maestría de un escritor de «la violencia» no puede hallarse en la anécdota simplemente porque él no ha inventado esa anécdota. Obras como *Jinetes en el cielo* nos permiten advertir que el aspecto fundamental de la literatura no se halla en la re-presentación de la realidad, sino en cómo esa realidad es re-presentada.

Intertextualidad e interdiscursividad en *Jinetes en el cielo*¹

Aide Yanet Abraham Pablo

Saúl Hurtado Heras

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

Como un mundo ficticio posible, la literatura muestra concepciones —incluso imperfecciones— susceptibles de ser analizadas a manera de reconstrucción de sucesos que fungen como reflejo de lo ocurrido en el entorno. A veces, cuando la revelación de tales hechos afecta al *statu quo*, son silenciados. Con frecuencia, la literatura ha tenido la responsabilidad de afrontar una historia falsificada, silenciada y modificada. Otras veces, se convierte en el lugar ideal para referir lo que nos aqueja. Así, la literatura de América Latina se muestra a menudo como un intento por reacomodar una realidad muchas veces evadida por razones políticas, sociales o culturales. De estos paradigmas también se nutre la literatura guatemalteca. Novelas como *Jinetes en el cielo* se producen en el entorno de un mundo signado por la violencia, la injusticia, las mafias de poder y los intentos de dar solución a un conflicto interno.

En este sentido, *Jinetes en el cielo* es una novela que revela su situación histórica. La guerra civil ocurrida en Guatemala —1960-1996— fue un acontecimiento en el que los protagonistas —los guerrilleros— fueron identificados como insurgentes. En el marco de ese conflicto, una gran parte del pueblo guatemalteco —especialmente los sectores depauperados— buscaba un cambio político, económico y social. Mayoritariamente, fueron campesinos mayas, obreros, mineros, estudiantes

¹ Artículo elaborado con la asesoría de Saúl Hurtado Heras en el marco del proyecto *Expresiones de la violencia en la obra de tres autores guatemaltecos contemporáneos: Mario Roberto Morales, Dante Liano y Rodrigo Rey Rosa*.

e intelectuales, quienes se levantaron en armas al no encontrar una solución democrática. La contrainsurgencia —encabezada por el Ejército Nacional— concentró los intereses de quienes no aceptaban el cambio debido a que afectaba sus beneficios —básicamente, beneficios económicos—. Estos jaloneos se remontan hasta la experiencia de la Revolución guatemalteca de mediados del siglo XX, en un contexto en el que grandes empresas extranjeras asentadas en Guatemala —como la *United Fruit Company* y las empresas cafetaleras dedicadas al cultivo del café— adquirieron tal poder que lograron manipular algunas leyes en su beneficio.

El enfrentamiento armado surgió por factores internos y externos. De acuerdo con la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH), el alzamiento fue producido por la caída del presidente Jacobo Árbenz —1954—, el anticomunismo de importantes sectores de la población, el poder de la iglesia católica, la alianza defensiva de los militares con empresarios y otros sectores que rechazaban el cambio (CEH, 1999: 98). Entre los factores externos pueden citarse la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución cubana, pues ésta alentó a los militantes de la izquierda latinoamericana.

En Guatemala, el surgimiento de la guerrilla propició que el ejército llevase a cabo infinidad de represalias con la finalidad de someter a la población que buscaba el cambio. A través de aparatos como los «escuadrones de la muerte»,² el Ejército se atribuyó el derecho a cometer atrocidades para evitar la propagación del comunismo. A su vez, la insurgencia reclutaba adeptos para instaurar frentes guerrilleros como las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), la Organización del Pueblo en Armas (ORPA), el Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim (MRP-Ixim). Junto a el Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) —a excepción del MRP-Ixim —, estos grupos integraron lo

² Se trataba de grupos de la población civil que fungieron como fuerzas paramilitares.

que a partir de 1982 se identificó como la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG).

Después de más de treinta años de conflicto, las partes acordaron el cese al fuego. Las negociaciones concluyeron el 29 de diciembre de 1996, con la firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la URNG. Supuestamente, este proceso abriría la puerta a una política que reconocería la idiosincrasia de las etnias originarias de la región, respetaría sus lenguas e implementaría nuevas tecnologías y nuevos modelos educativos. En resumen, se suponía que, a partir de los acuerdos de paz, llegaría un futuro mejor para los ciudadanos tanto del campo como de la ciudad.

Durante este periodo, Mario Roberto Morales pudo conocer hechos trascendentales debido a su relación con las fuerzas insurgentes. Esto le ha permitido convertirse en uno de los autores más prolíficos en el tema de la guerra interna.

La visión Mario Roberto Morales sobre la historia reciente de Guatemala —con énfasis en el periodo de la guerrilla— se ha plasmado en *Los demonios salvajes* (1977), *La ideología y la lírica de la lucha armada* (1993), *Señores bajo los árboles* (1994), *El ángel de la retaguardia* (1997), *Los que se fueron por la libre* (1998) y *Jinetes en el cielo* (2012). Desde sus primeras obras ha buscado revelar una visión personal que, con frecuencia, resulta contraria a la visión de la historia oficial. En su obra literaria, Mario Roberto Morales manifiesta su concepción del mundo. Ésta se presenta ante el lector como una combinación de perspectivas, historia, intertextualidad. Aunque *Jinetes en el cielo* no es exactamente una novela histórica, la trama guarda relación estrecha con la historia. Para expresar su referida visión, crea un triángulo amoroso entre Fabián Algara, Brenda Santiesteban y la costarricense Tina —la pareja sentimental del exguerrillero Marcio Miranda—. A raíz de la muerte de Marcio, la vida de Algara da un giro rotundo. Sufrir una confusión amorosa —ama a dos mujeres— y funge como intermediario entre el ejército y la guerrilla. Éstos intentan descubrir dónde está el

dinero producto del secuestro de una anciana mujer de la clase empresarial guatemalteca. En el desarrollo de la trama se aprecian varias referencias intertextuales e interdiscursivas que demuestran el bagaje intelectual y político del autor.

Entendemos a la interdiscursividad como aquella red de comunicación que tiene un texto con otros «elementos» —el cine, la literatura, la música, la pintura, etcétera—. Posteriormente, conforme se desarrolla el artículo, hemos agregado otras definiciones aledañas o derivadas de la noción general de intertextualidad.

Se reconoce la habilidad que el autor de *Jinetes en el cielo* tiene de entretener su discurso narrativo con otros discursos. Por ejemplo, utiliza la música de Agustín Lara, Pedro Vargas, Toña la Negra, *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, el poema de Otto René Castillo «Vámonos patria a caminar», *La ley del deseo* de Pedro Almodóvar, *Doctor Zhivago* de David Lean y *El cartero siempre llama dos veces*, de Bob Rafelson para titular, subtítular, nombrar personajes y escenarios. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿qué aspectos intertextuales o interdiscursivos se encuentran en la obra? En el presente artículo, comentaremos uno a uno los referentes arriba expuestos y, principalmente, interpretaremos su función narrativa en *Jinetes en el cielo*.

En cuanto a la música de Agustín Lara, Toña la Negra y Pedro Vargas, las alusiones o menciones aparecen reiteradamente a modo de cita exacta —con referencias precisas del título y el nombre del autor— o solamente el fragmento de la canción, sin referente alguno. El lector debe llevar a cabo la conexión. La música sirve, generalmente, para contextualizar o ambientar; aunque también se emplea para expresar la visión crítica del narrador acerca de la situación caótica como resultado de la guerrilla guatemalteca. En algunos casos, la música es motivo de diálogo entre los personajes; fija ciertas características psicológicas cuando aparece como aspecto metatextual —relación que tiene un texto con otros textos, el autor los refiere para afamarlos o censurarlos sin necesidad de citarlos

exactamente; pueden no ser aludidos, pero se entiende que se está hablando de ellos—.

Algo similar sucede con el fragmento del poema «Vámonos patria a caminar», de Otto René Castillo. En *Jinetes en el cielo* aparece en calidad de aspecto intertextual; es un componente funcional que detona la trama, es decir, desata los momentos de tensión y crisis de la novela cuando es encontrado un dinero mal habido. También es una representación alegórica de la ideología guerrillera de Guatemala. *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, es un elemento metatextual cuyo sentido prevalece en la fijación de las características psicológicas del narrador. Producciones cinematográficas como *Doctor Zhivago* (1965), de David Lean, *La ley del deseo* (1987), de Pedro de Almodóvar, y *El cartero siempre llama dos veces* (1981), de Bob Rafelsol, se presentan en forma hipertextual o metatextual. Las dos primeras producciones funcionan como constructoras de características psicológicas de algunos personajes, escenarios y situaciones; la tercera, como articuladora de una escena erótica. Por tanto, la pretensión del presente trabajo es determinar la función narrativa de una serie de aspectos intertextuales —interdiscursivos— relacionados con la música, la literatura y el cine.

De entrada, asumimos que los mencionados rasgos de referencia son considerados por Genette como aspectos del texto. De esta forma, define y reflexiona en torno a las formas de manifestación intertextual en el texto. Además, integra una lista de dichos aspectos a partir de lo que Julia Kristeva establece como intertextualidad. Por ende, nuestra base conceptual está tomada de *Palimpsestos*, de Gerard Genette. Por otro lado, para complementar el análisis se toma en cuenta la reflexión que José Enrique Martínez Fernández realiza sobre dicho término en su obra *La intertextualidad literaria*, aunada a la revisión teórica de Mijaíl Bajtín y la visión de Luz Aurora Pimentel en su obra *El relato en perspectiva*. Asimismo, se integran entrevistas generales y personales sostenidas con el escritor Mario Roberto Morales; una jornada académica en el Centro Universitario UAEM Amecameca que se denominó *Diálogos con el escritor Mario Roberto*

Morales —febrero de 2017— y una entrevista personal —vía telefónica— realizada durante el mismo año; la entrevista realizada por José Luis Perdomo Orellana y el artículo «Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo*, de Mario Roberto Morales» de Saúl Hurtado Heras y otros miembros del equipo de trabajo. Además, para complementar el análisis nos referimos a «La música y literatura: mundos paralelos», de Antonio Muñoz Molina.

El proceso de trabajo ha permitido organizar, orientar, desarrollar, sustentar y concluir la presente investigación. Ésta, además de cumplir con el objetivo general, genera nuevas líneas de investigación.

La intertextualidad

Las nociones de intertextualidad se derivan de lo que Mijaíl Bajtín estableció como *polifonía* y *dialogismo textual*. Según esta perspectiva, las personas son sujetos dialógicos que están en comunicación constante con otros. Entendemos por *dialogía* aquella «relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas» (Martínez, 2001: 53) en la que se encuentran el otro y el yo. Se trata de una intersección de dos actores: el que lo dijo y el que lo repite. Están establecidas por voces propias que anteponen un sujeto polifónico evocador de voces ajenas o enmarcadas. Para Ponceio, dichas voces no llegan de forma neutra; están cargadas —«ideologizadas»— o configuradas con intuiciones ajenas —*del otro*—. Son materiales ya manipulados que, en el plano semiótico, no son semantemas sino *ideologemas*. No tienen solamente un significado general; tienen un sentido ideológico preciso (Ponceio en Martínez, 2001: 54). Dichas voces no vienen «castas, limpias» en su recorrido hacia la transmisión del mensaje, pues han pasado por un proceso. Éste ha sido configurado —su contenido nato, su esencia— por el *otro* que lo dijo e incluso por quien lo repite. El significado que emitirá el ideograma no tendrá un significado general, sino que

abará una precisión (una exactitud en el mensaje). Cuando hablamos de *ideograma* nos referimos a «la base del contenido e inseparable del horizonte ideológico de cada clase social» (Bajtín en Martínez, 2001: 55), el sentido ideológico de cada individuo que se diversifica de acuerdo con el estatus social, experiencia de vida, conocimiento empírico, etcétera.

Bajtín considera la novela como el lugar perfecto donde el dialogismo puede manifestarse plenamente. En él se puede crear un mundo plurilingüe debido a que se trata de una variedad de lenguajes que no necesariamente provienen de forma genuina del autor, sino que vienen de dichos ideogramas. Anteriormente, estas nociones se deslindaban de la poesía; sin embargo, Kristeva las utilizó para acuñar el término *intertextualidad*.

Se dice que el habla es polifónica. Bajtín considera que el «lenguaje es polifónico por naturaleza» (en Martínez, 2001: 53), pues la voz ajena habita en todo enunciado, es decir, nuestro hablar no es propio sino de otro, de alguien que ya lo dijo pero que ocupamos en sentido amplio para expresarnos o emitir un mensaje.

Una vez retomada las nociones sobre este tema en su teoría sobre la intertextualidad, Julia Kristeva publica, en 1967, un artículo titulado «*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*». En él establece dicho término con mayor aceptación que el de Bajtín; le adjunta al texto un carácter dinámico y heterogéneo, es decir, un talante activo ya que se encuentra una mezcla mixta de otros elementos —textos—. Por tanto, el texto está abierto a otros textos, con los que mantiene comunicación. La palabra del texto se relaciona —sostiene Kristeva— con otros textos anteriores, ya que el texto se genera con base en dos dimensiones: una es sintagmática; la otra, paradigmática (en Martínez, 2001: 56).

Posteriormente, Genette restableció el objeto de la poética como la trascendencia textual del texto. Planteó la intertextualidad como un aspecto del texto. Así que concibe un nuevo término: la transtextualidad. Ésta engloba a la generalidad de lo que hasta entonces significaba el término intertextualidad. Considerar a sus

componentes no como clases de textos, sino como aspectos del texto —noción ya anotada en este trabajo—. Por tanto, la transtextualidad consistiría en la trascendencia textual del texto, concebida ésta como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos» (Genette, 1989: 10).

Martínez Fernández define la intertextualidad como «toda relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no» (2001: 45). Esto permite relacionar un texto literario con otro que no necesariamente tiene que ser literario —como es el caso de la música, el cine, o la pintura, los cuales se relacionan con la producción literaria que las refiere sin importar su condición—.

Son cinco los tipos que Genette plantea como aspectos del texto: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. En este trabajo sólo describiremos y manejaremos los tres aspectos que, en *Jinetes en el cielo*, refieren al cine, la literatura y la música: intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad.

La intertextualidad es definida como la relación «de copresencia y, frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro, donde su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)» (Genette, 1989: 10). Dicha relación resulta obvia, pues los elementos que la hacen perceptible de forma inmediata en el texto —los elementos tipográficos— se utilizan para diferenciar lo externo a la novela. Este aspecto es frecuente no sólo en novelas, también lo es en cuentos, ensayos, artículos, etcétera.

La metatextualidad es otro caso de intertextualidad. Su relación es, por excelencia, crítica. Se trata de una «relación —generalmente denominada comentario— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo) e incluso en el límite sin nombrarlo» (Genette, 1989: 13). Es lo que con frecuencia calificamos como una opinión sobre una obra citada. Esta alusión viene acompañada de un intertexto

citacional de apoyo. Así, el comentario viene a la par de aquello que se cita, aunque no necesariamente debe ser citada la obra de la que se habla. Ésta puede ser aludida, hablarse de ella sin nombrarla.

La presencia de estos aspectos intertextuales en un texto forma redes de comunicación entre la obra *nueva* y las obras citadas que convergen y, hasta cierto punto, sustentan lo que en lo nuevo se dice.

La música

La obra de Agustín Lara y la de Pedro Vargas aparece repetidamente en *Jinetes en el cielo*. En la mayoría de los casos es un aspecto intertextual; en los otros —donde el comentario entre los personajes tiene un peso importante—, desempeña una función metatextual. En tales circunstancias, la función narrativa consiste en definir la característica psicológica de los personajes. A diferencia de la aparición intertextual, donde la música contextualiza, ambienta o aparece en sentido análogo para mostrar la visión crítica del narrador acerca de la guerrilla. Esto ocurre especialmente con la canción de Pedro Vargas en la escena que anticipa el destino de *Juancho*.

—¿Van a matar a Juancho de inmediato? —le pregunté.
—Sí —dijo Maldonado—, de inmediato y sin más sufrimiento.
De nuevo el rumor de la noche. El teniente manejaba en silencio. De pronto puso la radio y sonó uno de esos programas de «música de ayer». La voz metálica de Pedro Vargas llenó el ambiente con una ominosa y atrayente canción de mi niñez: «En una noche oscura de terrible tempestad, / cruzando por el valle iba un vaquero en su corcel. / De pronto vio en el cielo con radiante claridad: / rebaño de mil vacas, fantasmas en tropel». Mientras las viejas canciones se sucedían en aquella programación animada por los comentarios afectados de un locutor de voz grave y sin profundidad, yo pensaba

en las fantásticas imágenes que la canción de Pedro Vargas desataba en mi mente de niño, y eso me hizo sentir como si durmiera y soñara (Morales, 2013: 114-115).

No se omite la referencia de la canción. Dadas las características tipográficas, la relación pertenece al aspecto intertextual. En relación con la versión original, el pasaje referido no varía. Lo que singulariza a esta referencia es su función. En primera instancia, ambienta; además, tiene un significado más complejo en la obra, pues existe una analogía con el truculento final de la guerrilla guatemalteca. En este sentido, la «noche oscura de terrible tempestad» representaría los momentos de tensión asociados a la guerra interna. Recordemos que, desde el origen del conflicto y hasta la firma de los acuerdos de Paz, el ambiente suscitado es de terror, fatalidad, crisis —debido a las represalias del Estado—. Incluso la misma guerrilla reclutaba adeptos —a veces— a la fuerza. De parte del ejército, la respuesta era la fuerza, las armas y la violencia. Se justificaba cada atrocidad cometida contra los pueblos guatemaltecos —por ejemplo, la «Matanza de Patzicía», la «Matanza de Panzós», el «Trauma del 54» o la «La masacre de las bananeras»—.

La letra de la canción interpretada por Pedro Vargas continúa con lo siguiente: «cruzando por el valle iba un vaquero en su corcel». El vaquero en su corcel haría referencia a la idea de la guerra como solución a lo desfavorable. El símbolo sería la imagen de un jinete que, al cruzar el valle lleno de tempestad —de crisis—, de pronto ve «en el cielo con radiante claridad:/ rebaño de mil vacas, fantasmas en tropel». En este contexto, el rebaño representa a los revolucionarios que desesperadamente buscaban un cambio —democracia, justicia, igualdad— y no encontraron mejor solución que las armas. Los «fantasmas en tropel» connota que se llevaría al despeñadero, no sólo a quienes buscaban el cambio, sino también a quienes simpatizaron con sus ideales. Con el tiempo, la insurgencia perdió fuerza al traicionarse unos a otros en búsqueda de su «retiro dorado».

Esta referencia sugiere lo ocurrido en Guatemala durante el conflicto interno, desde sus inicios hasta la firma de los acuerdos de paz. Por supuesto, ésta es la visión del autor. La ficción expresa su interpretación sobre la historia reciente de Guatemala a través del protagonista Fabián Algara, a quien hace aparecer como un testigo presencial de lo ocurrido en la historia ficticia. *Jinetes en el cielo* no es una novela histórica —aunque está relacionada con la historia—; es una ficción. Desde un inicio —con su «Advertencia oportuna»— el autor apunta que, tanto las situaciones como los personajes, son ficticios. En consecuencia, no es pertinente asumir los hechos referidos como una verdad histórica —no obstante, las inevitables coincidencias—.

La canción «Jinetes en el cielo» —interpretada por Pedro Vargas— tiene impacto sobre el autor, ya que aparece más de una vez. Además, tiene relación directa con el nombre de la novela. El título es tan representativo que en el epígrafe aparece la versión original compuesta por Stan Jones.

Hay quienes condesaron la música en la narrativa. En las obras de Julio Cortázar, Felisberto Hernández y Alejo Carpentier, las referencias musicales son indispensables para comprender la historia ficticia. En todos estos casos, se narran historias en las que la música evoca un universo extra-textual. Así que podríamos decir que Mario Roberto Morales pertenece a la gama de escritores hispanoamericanos que encuentran en la música un lenguaje complementario para la expresión de emociones e impresiones. Luis Suñén comenta acerca del sentido de la música:

Lo que texto y música tengan en común será el resultado que ofrece la puesta en solfa de la impresión lectora, es decir, la formalización de una emoción a través de un código que para algunos no es un lenguaje sino una forma de transmitir emociones que no se sostiene en la mera codificación de su sistema (2013: 9).

La música es un código perceptible por el interlocutor. En la narrativa, la similitud que tenga con el texto estará de acuerdo con la impresión lectora, transmitida por la percepción del lector. De esta manera, el efecto provocado puede ser tan impactante como en las óperas o en las películas, donde el uso reiterado de la música es fundamental para generar atmósferas.

La música en *Jinetes en el cielo* contextualiza o ambienta. Además, existen referencias a canciones de Toña la Negra y Agustín Lara que aparecen en calidad de rasgos metatextuales. No ambientan ni contextualizan escenas; están como un motivo de diálogo entre los personajes que, fundamentalmente, definen sus características psicológicas:

—Claro que no, nada de nada— respondí, y empujé el asiento hacia atrás para recostarme.

La grava volvió a tronar bajo las llantas del auto. Cuando salimos a la carretera sentí un suspiro largo de Maldonado.

—Ponga otra vez los boleros— le dije, y rio con aprobación.

De las bocinas salió entonces la voz limpia de Toña la Negra cantando: «Oye, te digo en secreto que te amo de veras, /que sigo de cerca tus pasos, aunque tú no quieras».

—El locutor debe estar enganchado con Agustín Lara — comenté.

—Pues qué bueno— agregó el teniente—, en esa época las letras de las canciones tenían algún sentido, aunque a veces fuera cursi (Morales, 2013: 175-176).

Como se percibe en la escena, la canción aparece como una propuesta de Algara a Maldonado: «—Ponga otra vez los boleros —le dije, y rio con aprobación» (Morales, 2013: 175). Se entiende que hay una insinuación de parte de Algara, la cual es aceptada por Maldonado como acto de complicidad. Acto seguido, Fabián aclara su percepción sobre la canción: «—El locutor debe estar enganchado con Agustín Lara» (Morales, 2013: 176). A lo que Maldonado contesta: «—Pues qué

bueno —agregó el teniente—, en esa época las letras de las canciones tenían algún sentido, aunque a veces fuera cursi» (Morales, 2013: 176). Existe un diálogo donde el tópico es la canción de Lara y una comparación de épocas. El comentario expuesto nos remite a los nuevos géneros musicales, los cuales son comparados con la música bohemia de mediados del siglo XX. En este sentido, lo dicho por Algara acerca de la percepción que tiene de la música define su cualidad crítica.

Otro punto que debemos mencionar es que la canción de Toña la Negra —compuesta por Agustín Lara— se llama «Cada noche un amor». Por esa razón, el narrador aclara que es una canción de Toña la Negra y, posteriormente, Algara supone que «El locutor debe estar enganchado con Agustín Lara». Con esto queda evidenciado el conocimiento que Fabián Algara tiene de la música. De ello se deduce el impacto que ésta ejerce en Mario Roberto Morales como autor —en el entendido de que hay reiteración con diferentes temas musicales de los que Lara es compositor—. Además de la citada «Cada noche un amor», hay referencias a otras canciones conocidas: «Aventurera», «Señora tentación», «Noche criolla», «Como dos puñales» y «Arráncame la vida». Por el peso que tienen dentro de la obra, en este trabajo sólo analizamos «Como dos puñales» y «Noche criolla». La primera se cita continuamente como aspecto intertextual:

En la radio sonó: «Como dos puñales de hoja damasquina/ tus ojazos negros, ojos de acerina, / clavarón en mi alma su mirar de hielo/, regaron mi vida con su desconsuelo/. Tus ojos bonitos, tus ojos sensuales/, tus negros ojazos como dos puñales».

—Yo tengo la impresión de que ella es una buena mujer, y me alegre por usted.

—¿Lo dice porque Brenda se fue?

—Lo digo porque creo que la señora de Miranda es una buena mujer.

—¿En dónde está Brenda, teniente? Dígame.

—Seguramente está con Óscar Ramírez.

Hubo otro largo silencio mientras escuchábamos el frágil hilo de voz que decía: «Quisiera ver en tus ojos el atardecer/ y cantar la tristeza que hay en tu mirar/. Quiero sentirte mía, inmensamente mía/, que asesinen tus ojos sensuales/ como dos puñales mi melancolía» (Morales, 2013: 177-178).

Aunque parezca un mero motivo de diálogo entre Maldonado y Algara, esta referencia abona a la construcción de la trama al ser una forma de ambientar la escena. Luego de que Fabián cuestiona a Maldonado sobre la desaparición de Brenda, éste le contesta que está con Óscar Ramírez, el rival de Fabián Algara. El ambiente suscitado después de esto es turbio. En la escena se percibe desamor. El fragmento viene de la canción original de Lara. En él prevalece la melancolía, por lo que cumple con la función narrativa de ambientar.

Otras veces, la canción aparece como aspecto metatextual. Es el caso de la canción «Cada noche un amor», interpretada por Toña la Negra. La canción se desglosa verso por verso. El narrador emite un juicio sobre ésta. Al inicio, muestra una percepción de cómo está compuesta la melodía del tema de Lara:

Hundido en la oscuridad de mis pensamientos, los acordes de los requintos y las guitarras, y las voces un tanto impostadas de los boleristas, fueron pasando a segundo plano junto a sus entonaciones declamatorias, aunque de vez en cuando, de ellas brotaban versos de una solidez vibrante, en medio de grandes pantanos de asfixiado despecho: «Quisiera tu sonrisa/ ceniza de ilusión» (Morales, 2013: 161).

Con esto queda clara la forma de pensar del narrador. Usa la metatextualidad para exponer su concepción de la melodía.

A veces, el narrador tiende a excederse en el uso reiterado de la música; sin embargo, más que sustento argumentativo del discurso

del narrador, las alusiones a la música forman parte de un recurso estilístico. De esta manera, la narración tiende a transmitir sentimientos que contagian. Como lo declara Muñoz:

Al que trabaja con palabras, la música le ofrece una valiosa lección de humildad, que es también de realismo: hay universos enteros que están más allá de ellas, complejidades, sutilezas, intensidades que existen al margen de las palabras. Hay cosas fundamentales que no pueden decirse, o que no deben decirse, o no tienen por qué ser expresadas verbalmente, explicadas (Muñoz, 2013: 7).

Mario Roberto Morales hace del narrador un fanático de la «música de ayer», en especial de la música popular mexicana. Debido al ambiente en el que fue criado, la influencia de dicha música permea en la sangre del escritor. Tanto es el impacto generado en él, que lo refleja en su escritura. Ante ese hecho, Morales aclaró en una entrevista personal que «la música siempre me remite a épocas, a situaciones, a hechos de la vida y entonces me evoca muchísimas cosas» (Abraham, 2017: 07m, 37s-14m, 59s). Se comprende que son del gusto del autor y que toda referencia parece dar sentido y fluidez a la narración.

El cine

En *Jinetes en el cielo* el cine extranjero se manifiesta por medio de los aspectos metatextual e hipotextual. Existen referencias a las películas *Doctor Zhivago* (1965), *La ley del deseo* (1987) y *El cartero siempre llama dos veces* (1981).

Doctor Zhivago aparece en dos formas distintas. Como un aspecto metatextual cuando el personaje Zhivago es evocado a través del cuestionamiento que Algara realiza sobre su conflicto amoroso. No llamaría la atención si únicamente se mencionara algo como «el Doctor Zhivago de todos los tiempos»; sin embargo, existe

una comparación que Algara realiza de sí mismo con el personaje de la película. De esta manera, dice: «¿Y yo qué soy? Duda, indecisión, incertidumbre, tolerancia (por no decir indiferencia): el culposo Zhivago de todos los días, que llora por los olvidados del mundo a la hora menos conveniente» (Morales, 2013: 163). Para que esto pudiera ser expresado fue necesario tener la concepción de aquello con lo que se está comparando. Se emite un juicio y se encuentra cuando dice: «el culposo Zhivago». Tan sólo la palabra «culposo» remite ya al sentido crítico del personaje.

La segunda aparición de Zhivago ocurre en las acciones que definen las características psicológicas del personaje principal. Dichas características crean un paralelismo con la película *Doctor Zhivago*, de David Lean —basada en la obra de Boris Pasternak (1957)—. En este caso, el pasaje funge como un aspecto hipertextual. El primer paralelismo lo percibimos en las circunstancias a las que se ven expuestos Algara y Zhivago. Ambos hacen notar sus reacciones y actitudes, las cuales definen su constitución psicológica y crean una situación de semejanza.

Esto se constata en el lío amoroso que padece Zhivago en la película homónima, el cual amenaza con la ruptura sentimental a Tonya para correr a los brazos de Larissa. Tal reacción provoca incertidumbre en el afanoso personaje. Algo semejante ocurre con Fabián Algara. Ante la aparición de Tina, la posibilidad de dejar la infidelidad por la tranquilidad aparece en los pensamientos de éste. Así es como aparece la inseguridad. Las situaciones convierten a Zhivago en un personaje rutinario, sentimental, inteligente e indeciso que, gracias a su profesión, se ve envuelto en una serie de acontecimientos que cambian su visión sobre el mundo. No difiere mucho de la realidad de Algara, aunque éste sea reportero y Zhivago, doctor. Las circunstancias en las que se ven envueltos —las cuales afectan parte de la psicología de ambos— están definidas por la guerra. Este último pasa de ser un doctor rutinario que sólo concede consultas y escribe poemas a ser un doctor reclutado por la guerra. La situación desemboca en la emancipación de sus versos y la incertidumbre de sus

romances, concebida tal incertidumbre como el destino de su indecisión afectiva. En contraste, las situaciones de guerra le permiten a Algara encontrarse con Tina. Deja de ser un rutinario reportero para convertirse en el reportero vivido. La experiencia de permanecer en una de las mafias de la guerra le hace cambiar su sentido crítico. Lo que diferencia a Zhivago de Fabián Algara es el carácter decisivo. Al final de la narración, éste decide no regresar con Brenda y no quedarse con Tina. Esto demuestra la evolución del personaje. La violencia provoca en él una crueldad opuesta al carácter de Zhivago, ya que Tonya es quien decide terminar la relación.

El segundo paralelismo que existe entre la película y la novela de Morales es la indecisión por elegir a la rubia o la morena. Es como la concepción de una dualidad irredenta entre dos tipos de mujeres. En la película, Larissa es la típica rubia a quien todos desean; Tonya es la contraparte que pasa inadvertida. En *Jinetes en el cielo*, Fabián asegura: «Eran tan diferentes. Brenda tenía una piel blanquísima y unos ojos claros de una vivacidad explosiva. Tina en cambio era morena, tersa, suave y con una lejana mirada triste, ojerosa y sensual» (Morales, 2013: 63).

De esta forma, el aspecto hipertextual aparece como articulador de las características psicológicas de Algara, las cuales son sugeridas por el ambiente de guerra. Y, como consecuencia, tiene una incertidumbre amorosa. Sobre este tema Mario Roberto Morales comentó en las referidas jornadas de diálogos con el autor:

Quise hacer, por razones técnicas de la narración, un personaje que fuera sensible a lo que ocurriera a su alrededor, que lo intrigara a tal punto; que lo hiciera ir cambiando de actitud a lo largo de toda la novela. Para eso necesitaba a alguien que no actuara mucho, es decir, Algara no hace nada a lo largo de la novela, hace muy poco ahí y le ocurre de todo, él no provoca lo que le ocurre sino [...] que le viene de afuera. Entonces eso me recordaba a Zhivago. Zhivago es un poeta que

contempla la Revolución rusa. Se duele, llora, escribe, pero él no toma partido [...] él no hace nada absolutamente, sólo se conmueve (2017d: 12m, 26s-14m, 04s).

El siguiente paralelismo en estas producciones está en el ambiente y en el escenario donde se desarrollan ambas historias. En ambas se percibe un contexto de incertidumbre e indecisión, un no saber qué va a suceder. En el caso de *Doctor Zhivago*, surge a raíz de la explosión de la guerra; en *Jinetes en el cielo*, de la culminación de la guerra a partir de la firma de los acuerdos de paz y el encuentro del dinero del secuestro de la señora Hoffman.

Los periodos bélicos afectan a los personajes de ambas obras. Las muertes de Marcio, Maldonado y Tina están relacionados con la rivalidad existente entre la guerrilla guatemalteca y las fuerzas estatales. Y todas ellas con el secuestro de la señora Hoffman. Por este motivo se conocen Tina y Fabián. De esta manera, se entiende que *Doctor Zhivago* haya servido de referente para construir al personaje principal de *Jinetes en el cielo* y que, además, también haya ayudado a establecer un escenario de guerra.

Cabe mencionar que hay una alusión precisa a esta novela. No se trata de una mera imitación; se trata de una transformación llevada a cabo mediante un procedimiento complejo que Luz Aurora Pimentel llama paráfrasis: se «reconstruye el texto, aunque no utilice las mismas palabras» (Pimentel, 1998: 180). En este sentido, podemos decir que la relación que Mario Roberto Morales establece entre *Jinetes en el cielo* y *Zhivago* es clara.

Algo semejante sucede con *Jinetes en el cielo* y *La ley del deseo*, la famosa producción de Pedro Almodóvar interpretada por Antonio Banderas, Eusebio Poncela y Carmen Maura. La película hace su aparición cuando Algara ha sido exilado a México luego del atentado que sufrió tras la aclaración del caso Hoffman —cuando Algara y Tina encuentran el dinero del secuestro—. Fabián Algara cae herido de bala, despierta en un hospital y le dicen que tiene que irse del país. Después

aparece en México, y finalmente se traslada a Europa. En el trayecto Algara afirma: «Al entrar me di cuenta de que estaban exhibiendo una copia muy estropeada de *La ley del deseo*, de Pedro Almodóvar, y el cine estaba lleno de parejas de hombres besándose o tomados de la mano» (Morales, 2013: 259). Este incidente da pie a relacionarlo con la metatextualidad, donde se alude a «una copia muy estropeada», lo que supone que se emite un juicio valorativo sobre la película. Tal vez esta referencia no causaría tanta perturbación en el lector si dicho personaje sólo hubiese citado el nombre de la película, pero la opinión sobre la película remite al criterio o concepción de la producción por parte del personaje. Este aspecto metatextual, donde se refiere la película, funge como un fijador de la característica psicológica del narrador, delimitando su bagaje intelectual. Esta serie de referencias a la música popular, la literatura y el cine prevalecen en *Jinetes en el cielo*. Hacen de la novela un crisol donde se reúnen los autores para proporcionar cierto sentido a la narración. No difiere en cuanto a estas características de los famosos *thriller*, pues en ellos existe una serie de redes intertextuales. A unos y otros los diferencia la calidad literaria con la que se maneja la narración, pues en *Jinetes en el cielo* se puede percibir una exquisitez en cuanto al lenguaje literario y lo estético de la construcción narrativa.

La segunda aparición que hace *La ley del deseo* tiene un carácter intertextual e hipertextual. La primera corresponde al nombre de uno de los personajes de la película —Tina— en relación con el nombre de Tina en la novela. Es preciso aclarar que, aunque estos personajes se llamen igual, no tienen parecido alguno. En *La ley del deseo* la relación es transexual, mientras que en *Jinetes en el cielo* la relación es heterosexual. *Jinetes en el cielo* se superpone al paralelismo creado por las características psicológicas de Marcio Miranda y Antonio.

Marcio mantiene una relación enfermiza con Tina, debido al temperamento de Marcio, ya que padece estrés postraumático. Esto hace que Marcio se altere con facilidad y sufra cambios repentinos de humor, depresión, angustia y, sobre todo, celos. En conjunto, dichos elementos hacen de Miranda un personaje complejo de entender; es

agresivo, cosa que no se percibe al inicio de la obra. Eso es posible saberlo después de que se conoce su verdadero temperamento, cuando Tina le cuenta la verdad a Algara de cómo era la relación que mantenía con Marcio.

Marcio Miranda y Antonio muestran características semejantes, puesto que existe una tendencia a la celotipia —celos paranoicos— en el caso de Antonio, quien muestra constante acoso hacia Pablo. Además, en otro pasaje Antonio se molesta al saber que Pablo y Juan mantienen comunicación por correspondencia, por lo que en la bañera Antonio reclama a Pablo su relación con Juan. Esto provoca la ira de Pablo y la necesidad de correrlo de su espacio. Por eso, dice: «como no se puede hablar contigo te he escrito una carta».

Las características psicológicas de Marcio y Antonio guardan semejanza, pero se omiten en este caso las características físicas, así como el contexto en el que ambos se desarrollan, inclusive la clase social a la que pertenecen y el gusto por la pareja, debido a que no existe semejanza.

El tercer vínculo existente entre ambas producciones artísticas sucede cuando Marcio Miranda muere. Ronda la incógnita acerca de lo que realmente sucedió y qué lo llevó a la muerte. Se conjeturan diversas posibilidades: fue asesinado por Tina, se suicidó o fue asesinado por un comando guerrillero. En el transcurso de la historia, Tina afirma:

—Ya no. Después del suicidio de Marcio lo sacaron del equipo.

—Dime por qué se suicidó Marcio...

—Por celos, ya te dije.

—¿Sólo por celos?

—Claro. Me vigilaba, desconfiaba todo el tiempo. El día de su muerte lo fui a dejar al aeropuerto, tomó el avión y llegó a El Salvador; de allí me llamó por teléfono, pero de inmediato se vino en auto de regreso para, según él, sorprenderme con alguien en la casa. Lo demás ya lo sabes porque te lo contó Brenda.

—No me cabe en la cabeza esa manera de morir.
—Pues a mí tampoco, pero ya lo veía venir. Marcio no estaba bien. La tortura a la que lo sometieron le carcomía la mente y ya su vida era un infierno (Morales, 2013: 89-90).

En pocas palabras, se suicidó por falta de amor, fatalidad que también se ve en la película como solución a un conflicto sin salida. Antonio se pega un tiro en la cabeza a la vista de su amor inalcanzable. Este paralelismo, creado por la psicología de los personajes principales de ambas producciones, remite a la hipertextualidad. Entendida ésta como la «relación que une a un texto B [al que Genette llama hipertexto] a un texto anterior A [al que Genette llama hipotexto] en el que se injerta de una manera que no es la de comentario» (Genette, 1989: 14). En este sentido, nos remitimos a aquello que se denomina «herencia»; es decir: para que exista un texto B, hubo un texto A; además, ambos tienen una relación que los une de alguna manera. Estas formas de relación entre texto A y texto B pueden ser por manifestación de orden (estructura), descriptivo (lenguaje) o intelectual (conocimiento). La proyección en el texto debe haber pasado por un proceso de transformación simple o directa. Existen dos partes importantes que se integran al proceso en el que un texto es imitado y el otro es imitador.

El texto B, denominado «hipertexto», sería *Jinetes en el cielo*, porque en él se evoca el texto A, nombrado «hipotexto», la película *La ley del deseo*, la cual evidentemente apareció antes que el texto B. Dicha relación se da a través de una transformación simple: la construcción psicológica del personaje Marcio Miranda y su final trágico, de donde se deduce un paralelismo entre este personaje y Antonio, de la película citada. Entonces, Antonio sirvió de referente para la creación de Marcio Miranda. Sin embargo, Morales sostiene que:

En el noventa y tres [en 1993], yo tenía una novia con la cual alquilamos una casa enorme que tenía una piscina y

ella era propietaria de otra casa que alquiló, y ella un día me dijo: —alquilé la casa a Monserrat, a una pareja que trabaja en una ONG. Ella es costarricense y él es salvadoreño, él es médico y ella pues no sé—, y un día llegaron a pagar la renta y yo los conocí. La costarricense era una muchacha muy bonita, muy coqueta, además [...]. De ahí surge Tina. El medico salvadoreño —me cuentan— ya había sido médico en el FMLN, pero como ustedes saben muchos de los heridos en la guerra de El Salvador, o los sacaban a Nicaragua o los sacaban a Costa Rica. Digo, les daban los primeros auxilios y convalecían afuera. Entonces de ahí viene esa historia. Dos o tres meses después, llega esta chica con la noticia de que el médico se había pegado un balazo delante de ella. Esta historia es cierta. No es producto de mi afiebrada imaginación. El tipo tenía a esta muchacha que no se llamaba Tina, sino se llamaba China [...] fue italiano [...]. El tipo se fue, ella lo fue a dejar al aeropuerto y tomó un avión para San Salvador. Llegando a San Salvador alquiló un carro y se regresó a Guatemala. En tres horas ya estaba de vuelta en Guatemala [...]. Y claro, entró a la casa pensando sorprenderla con alguien, pero ella estaba sola. Digo, milagrosamente estaba sola [...] Tina [...] fue lo que más me gustó de ese personaje. Ella era una mujer sexualmente libre, totalmente libre [...]. Entonces el tipo regresó, armó una discusión enorme y la muchacha ésta le contó a la novia mía, que era dueña de la casa, que el tipo quería llevársela en ese momento a la cama y ella se indignó, [...]. Entonces hubo un forcejeo con la pistola [...] se mató y le cayó encima, y a mí lo que me impactó fue lo que le contó que pensaba en el momento en que se lo estaba quitando de encima, Fue —que esté muerto, Dios mío, que esté muerto—, entonces dije: —aquí está la novela, sólo me falta inventar la historia— (Morales, 2017d: 01h, 35m, 03s-01h 39m 51s).

La alusión a *La ley del deseo* en *Jinetes en el cielo* sería una coincidencia, aunque existe plena semejanza entre la psicología de Antonio y la de Marcio, así como entre el nombre de Tina de la película y la Tina de la novela, y el final trágico de ambos. Siguen causando extrañeza las relaciones que prevalecen en ambas producciones. Aunque parece evidente que con la declaración de Morales se llega a condicionar cualquier otra interpretación. Sin embargo, en tanto que el autor habla de *La ley del deseo*, la metatextualidad cumple uno de los principios que consiste en hablar de la obra en sentido crítico.

Otro aspecto hipertextual que se muestra en *Jinetes en el cielo* es la referencia a *El cartero siempre llama dos veces*, la cual se manifiesta de manera indirecta. La novela proyecta la relación del filme con la obra. Esto se advierte en una escena erótica desarrollada en la cocina. Esta referencia no aparece propiamente como una metatextualidad, sino que directamente nos remite a la hipertextualidad o a la paráfrasis. No cita el nombre de la película, por lo que el nexo no se percibe de inmediato —al menos no por el lector, quien desconoce los referentes para percibir la alusión que se hace de la película—. En *Jinetes en el cielo* se describe:

Me llevaba la mano y volteaba a verme con su sonrisa triste. Abrió el refrigerador y al agacharse no pude más. De un tirón le quité la bata. Ella se dejó hacer mirándome con gran ternura. Entonces me besó con una fuerza de la que no la creía capaz, sentándose sobre la mesa del centro de la cocina para invitarme hacia sus muslos, hacia su pelo húmedo, hacia la textura fina de sus axilas y su cuello, hacia sus pies tersos y el suave aroma de su cuello (Morales, 2013: 55).

Y no hay más. Incluso se podría pensar en una escena común para seguir con el hilo de la historia.

Con esto no pretendemos sostener que la escena erótica de *Jinetes en el cielo* y de *El cartero siempre llama dos veces* son exactamente

iguales; pero sí que existe un grado de semejanza. Por ejemplo, el espacio en ambos casos es la cocina. Después, el lugar específico donde se realiza la acción es la mesa; luego, la referencia del refrigerador y la ejecución del acto sexual. Recordemos que Cora es una mujer casada y Algara sostiene una relación con Brenda. Por último, el disfrute de su fantasía, pues Cora y el mecánico —en la película— se desean, de igual manera que Tina y Algara.

Las alusiones de los componentes de la escena en *Jinetes en el cielo* remiten a la hipertextualidad, donde el «hipotexto» —el texto A, la película *El cartero siempre llama dos veces*— aparece mediante una transformación directa dada por los hechos presentados y los elementos conformantes: el lugar donde se realiza el acto, el sitio específico y la alusión al refrigerador. En cuanto a los hechos, lo que se realiza es el acto sexual, el disfrute de su fantasía desatada por protagonizar un amor prohibido.

Existe una entrevista realizada por José Luis Perdomo Orellana a Mario Roberto Morales acerca de *Jinetes en el cielo*. Ahí Morales afirma:

Claro que me gusta el cine. Y la versión de *El cartero siempre llama dos veces* que prefiero es la de John Garfield y Lana Turner. Jessica Lange es una actriz respetable. Pero Nicholson se volvió retórico desde hace tiempo. Se imita a sí mismo. En eso se parece a Vicente Fernández. Por eso ambos aburren. Pero la escena sexual de la cocina es suave y tierna en mi novela, mientras que en la versión de *El cartero siempre llama dos veces* a la que usted alude es truculenta. En todo caso, hay cocinas que lo provocan a uno, ¿o no? (Morales, 2013: s/p).

Si el lector no tiene ningún dato, la referencia presentada en el texto nuevo puede pasar desapercibida. Remitiríamos, por tanto, a lo que Pimentel llama «analfabetismo funcional», que consiste en la «incompetencia textual» adquirida por la incapacidad de «oír» las voces que orquestan de manera polifónica cualquier texto (1998:

179). El lector habrá fallado en el propósito de la lectura, que es llegar a un grado de significación, atendida por ese nivel de decodificación sugerido por la lectura.

La intertextualidad, como observa José Enrique Martínez Fernández, no sólo se da entre obras escritas. Como hemos visto hasta ahora, hay una serie de redes intertextuales que pueden unir una obra verbal con lo que se dice en otro tipo de arte —el cine, la música, la pintura—. Como sostiene Martínez Fernández (2001), estas redes están sujetas a algo que las une, concebidas por la semejanza del tópico para dar concordancia a lo que en la obra «nueva» se refiere.

Como hemos analizado, el cine es importante para Mario Roberto Morales. Por tanto, tiene interés el ubicar intertextualmente producciones cinematográficas en *Jinetes en el cielo*. Y no sólo en ésta, sino en otras producciones literarias de su autoría, como *El ángel de la retaguardia* (1997) y *Los demonios salvajes* (1978). En ellas apreciamos esta tendencia que convierte estas obras en complejidades llenas de referencias artísticas. En su mayoría resultan ajenas a él; a veces provienen de él. Llega incluso a citarse a sí mismo, refiriendo personajes de obras como en *El ángel de la retaguardia*.

La literatura

La intertextualidad se percibe de manera directa en *Jinetes en el cielo* mediante la ubicación de fragmentos que pertenecen a otros textos. Encontramos, por ejemplo, segmentos textuales que remiten a *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, a y los versos de «Vámonos patria a caminar», de Otto René Castillo. En *Jinetes en el cielo*, estas referencias fijan un rasgo en las características psicológicas del personaje y detonan la trama al encontrar un dinero mal habido. Además, es un referente alegórico de la ideología revolucionaria.

El cuarteto de Alejandría, del escritor Lawrence Durrell, es un conjunto de novelas publicadas entre 1957 y 1965, cuyas historias

son narradas desde diferentes perspectivas por un mismo conjunto de personajes —Justine, Balthazar, Mountolive y Clea— durante la Segunda Guerra Mundial en Alejandría y Egipto. El narrador de *Jinetes en el cielo* proclama: «Allí estaba *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell. Abrí Balthazar y me encontré con que el autor hace decir a uno de sus personajes que un diario íntimo es el último lugar al que hay que acudir si se quiere conocer la verdad de una persona» (Morales, 2013: 257).

Se reitera el uso del comentario para hablar de la obra de Durrell. No causaría extrañeza si sólo mencionara «Allí estaba *El cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell»; sin embargo, el narrador de *Jinetes en el cielo* agrega lo visto al encontrarse con el pasaje mencionado. Por tanto, el comentario adquiere fuerza cuando se habla de lo que el personaje encontró al toparse con la obra. Esta mención remite a la metatextualidad del texto, pero ¿cómo funciona este aspecto en *Jinetes en el cielo*? Su función se basa en dos rasgos elementales de las características psicológicas del narrador: su sentido crítico y su intelectualidad. Debemos entender al personaje de toda obra como

un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (caracterizada por la reiteración de los semas), más o menos compleja (lo cual implica rasgos más o menos congruentes, o más o menos contradictorios); esta complejidad determina la «personalidad» del personaje, igualmente combinatoria que el sabor de un platillo o el aroma de un vino. El nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas (Barthes en Pimentel, 1998: 60).

No se concibe al personaje de la obra como una figura, persona o ser humano, sino como una combinación de diversos factores o elementos que recrean una especie de ensalada, producto de una combinación. El narrador de *Jinetes en el cielo* es producto de la combinación

tanto de la experiencia de vida como del intelectualismo del autor, complementados por su visión crítica ante las circunstancias de la guerra. Rimmon-Kenan se refiere a eso como «definición directa» y «presentación indirecta». Según éstas, la caracterización del personaje es establecida a través de la «acción» del «discurso directo» y de la «apariciencia externa» de los personajes, pero también a través de su «entorno» (Rimmon en Pimentel, 1998: 69). Este «discurso directo» está motivado por la narración de la obra. Por eso «los acontecimientos de la historia ficticia responden a su propia dinámica y no siempre se apegan a la realidad social» (Hurtado, 2017: 67).

No sucede lo mismo con los versos del poeta guerrillero Otto René Castillo, en cuya alusión existe un referente distinto. Esto sucede cuando Algara se entrevista por segunda ocasión con Juancho, un guerrillero que está relacionado con el secuestro de la señora Hoffman y con la pérdida del dinero del rescate. Juancho le confía a Algara que queda poco tiempo de vida, pues sus amigos lo han «vendido». Algara, incrédulo ante la situación, cumple la encomienda de Juancho. Éste le revela que el dinero del rescate se halla a las afueras de la ciudad. Y, como última petición antes de morir, solicita a Algara que le recuerde a Tina ciertos versos: «Emergerá mi rostro flameando al horizonte / de cada flor que nazca de mis huesos» (Morales, 2013: 114). El fragmento es claramente intertextual; llama la atención el fragmento original del verso de Otto René Castillo:

Yo bajaré los abismos que me digas. / Yo beberé tus cálices
amargos. / Yo me quedaré ciego para que tú tengas ojos/ Yo
me quedaré sin voz para que tú cantes. / Yo he de morir para
que tú no mueras. / Para que emerja tu rostro flameando al
horizonte/ de cada flor que nazca de mis huesos. / Tiene que
ser así, indiscutiblemente (Castillo, 2004: 11).

El fragmento del poema original se contrapone al citado en *Jinetes en el cielo*, ya que, a partir del «yo», el primero alude a un sacrificio,

algo que el «yo» lírico realizará por otro —probablemente cualquier miembro de la patria guatemalteca o por el conjunto—. El poema de Otto René Castillo habla de un futuro construido en el sacrificio que asumirá el «yo» lírico: «yo bajaré los abismos que me digas». El «yo» se dirige a su interlocutor para anunciarle que bajará los abismos que aquél le ordene, como a un servidor. El abismo al que se refiere son las situaciones caóticas derivadas de la guerra interna en Guatemala. Sigue el verso: «Yo beberé tus cálices amargos». Nuevamente evoca el sacrificio con el hecho de beberse no sólo uno, sino varios cálices considerados amargos. Éste podría comprenderse como uno de los momentos caóticos que asumirá el guerrillero durante la guerra, pues podrían hacerle sufrir sangrientos actos con el propósito de «quitarle el agua al pez», según la frase que esgrimía el gobierno. El fragmento continúa con: «Yo me quedaré ciego para que tú tengas ojos», lo cual sugiere mirar más a allá del problema. En ese momento, el pueblo de Guatemala está devastado; hay lucha, pero ¿por qué hay lucha? Diversos factores desencadenan el problema, pero hay que notarlos; es necesario arrancar de raíz la ignorancia de cada ciudadano. Otro verso expresa: «Yo me quedaré sin voz para que tú cantes». Aquí, el «yo» lírico proclama que se quedará sin voz para que cante —¿quién?, ¿la patria?, ¿Guatemala?—. La pregunta es ¿cómo sucedería? A partir de la aseveración «Yo he de morir para que tú no mueras» se sentencia que el «yo» morirá a fin de salvar a la patria. Y no sólo eso. Su sacrificio permitirá que, quien lo escuche, pueda cantar. En tiempos de conflicto, la oposición era silenciada para evitar que la gente se levantara en armas. Entonces se ejercía la fuerza para contener el descontento del pueblo. Esta afirmación se proclama como un grito de guerra con un propósito: «Para que emerja tu rostro flameando al horizonte de cada flor que nazca de mis huesos». En él, la muerte del «yo» lírico irradia en su interlocutor la esperanza de una nueva vida libre de la opresión. De la sentencia «de cada flor que nazca de mis huesos», se interpreta que la flor es una representación de esa nueva vida que nacerá de la muerte del «yo». Las nuevas generaciones vivirán sin

preocupaciones, sin problemas sociales. Por último, dice: «Tendrá que ser así, indiscutiblemente». Entiende que su muerte será inevitable, porque «así debe» ser para que el pueblo guatemalteco sea liberado.

Juancho se apropia del verso al referir «Emergerá mi rostro», en contraste con el fragmento original: «Emerja tu rostro». Cambia parcialmente el sentido del mensaje, independientemente de que es la clave para encontrar el dinero obtenido por el rescate de la Señora Hoffman, e independientemente de que detona la trama de la historia. A partir de esto ocurren acontecimientos llenos de tensión que enganchan al lector hasta el final. Otto René Castillo transmite a su interlocutor un discurso nacionalista. El poeta incita al pueblo a sublevarse. Juancho se apropia del verso al modificar el sentido de la frase que promueve también la ideología guerrillera, pero en modo distinto; no como poeta, sino como partidario de la insurgencia. Es decir, Juancho es un guerrillero protagonista de la guerra civil que cumplió con cada misión encomendada por el comando hasta el día de su muerte. Cuando expresa el fragmento del verso a su manera, queda evidenciada su visión patriótica, la cual no difiere del personaje real, el insurgente que buscó un cambio en la sociedad de Guatemala a través de las armas. Bajo esta concepción ideológica se movieron las vanguardias revolucionarias en masas. De hecho, los versos de Otto René Castillo tuvieron un impacto enorme en la insurgencia guatemalteca debido a que, durante la guerrilla, el poeta se convirtió en una especie de paradigma contestatario del discurso del poder. Por otro lado, Otto René Castillo es una figura emblemática de la insurgencia guatemalteca, poeta y combatiente revolucionario que sufrió una muerte violenta junto a su compañera Nora Paiz. Fue torturado de acuerdo con las proclamas que enunciaba en los versos de su «Vámonos patria a caminar». Se cuenta que sus torturadores le *guilletearon* los ojos, la boca, las mejillas, los brazos y el cuello; y que, junto a trece campesinos colaboradores de la guerrilla, fue fusilado y quemado.

En *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Mario Roberto Morales analiza el carácter ideológico de la poesía, la motivación excepcional

en el ser humano por crear catástrofes a través del discurso y cómo se establece una postura ideológica a través del discurso. Esto nos remite al punto en el que Bajtín sostiene que las palabras están cargadas de *ideologemas*, una ideología precisa en la palabra. En este caso, el fragmento de «Vámonos patria a caminar» toma una fuerza desmedida en *Jinetes en el cielo*, pues vuelve a aparecer cuando Algara le informa a Tina que Juancho hizo alarde de unos versos. Así, vemos la importancia que tiene la intertextualidad en las obras literarias de Mario Roberto Morales. Esta visión sobre el arte es relevante en *Jinetes en el cielo* debido a la estrategia de combinar su visión con otras visiones. Y no sólo eso, sino que emite un juicio a través de la reconstrucción parcial de algunos aspectos de las obras originales, adaptándolas a fines narrativos.

Conclusiones

Los aspectos intertextuales hallados en *Jinetes en el cielo* tienen una función específica en la narración. Generan escenas, ambientes y contribuyen a la caracterización psicológica de los personajes. Notamos que estas referencias intertextuales funcionan como una red comunicativa en la que cierto elemento —una cita o una alusión— remiten automáticamente a las obras citadas. Esto depende de la capacidad del lector para poder advertir todas las voces referidas en la narración. Al percibir dichas voces está implícita su codificación; y, por tanto, se accede al último nivel de lectura, la interpretación. Ricardou sostiene que la literatura exige que: «después de haber aprendido a descifrar mecánicamente los caracteres tipográficos, pueda uno aprender a descifrar lo intrincado de los signos de los que está hecha» (Ricardou en Pimentel, 1998: 179). Para Ricardou es importante reducir el *segundo analfabetismo* y, de esta manera, evitar el olvido de la literatura dispersa en los aspectos del texto.

Por otro lado, el autor de *Jinetes en el cielo* asigna una función narrativa a las referencias intertextuales, además de promover los aspectos del texto de forma didáctica. Nos referimos a que la calidad crítica está de algún modo establecida a partir de dos elementos: por un lado, se vincula a la visión que Mario Roberto Morales tiene de la reconstrucción ficcional de los hechos históricos de la lucha armada en Guatemala y de la firma de los acuerdos de paz; y, por otro lado, dicha calidad crítica recae en la construcción psicológica de los personajes, en especial del narrador de la obra. Éste posee un conocimiento de la diversidad cultural y artística del mundo. No sólo la conoce; también opina sobre ella. En segunda instancia, la novela porta rasgos intertextuales que determinan su dimensión estética al prevalecer en toda la narración. Entiéndase, como dice José Manuel Lara, que: «para un escritor, la música es también una escuela de humildad de la que extrae la lección de lo inefable, de lo que no puede o debe ser expresado con palabras» (Lara, 2013: 5). Por eso se recurre en la literatura a referentes que provienen de la música, un lenguaje universal.

Cuando señalamos que Morales transmite aspectos del texto de forma didáctica, nos referimos a que maneja de una manera premeditada todas las referencias intertextuales. Al generar un impacto estético, también genera una incertidumbre sobre a qué se refiere el autor, de qué hablará, por qué refiere específicamente estos fragmentos de literatura, cine y música, quiénes son esas personas o personajes de los que habla el autor. Estos cuestionamientos generan, en el lector, la inquietud de preguntarse: ¿leo correctamente?, ¿sintiendo lo que el autor trata de transmitir?

El lector dinámico tomará en cuenta las referencias del creador del texto y, de una manera u otra, indagará en el conocimiento nuevo a partir de las referencias intertextuales. Esto no se opone a lo que Mario Roberto Morales aseguró acerca de que *Jinetes en el cielo* es un *thriller*, entendido éste como un género en el que predomina el suspenso, la acción y el temor. De tal suerte que, si lo apreciamos desde la perspectiva del lector, cumple con estas características. Por eso, al leer la obra nos enganchamos en un mundo de incerti-

dumbre del cual queremos encontrar la verdad o, al menos, clarificar su sentido, para sentirnos menos inciertos ante la duda.

Los aspectos intertextuales son definitivamente un reflejo del bagaje cultural del autor. No se puede escribir sobre lo que no se sabe. Por tanto, todos los aspectos intertextuales encontrados en *Jinetes en el cielo* provienen del conocimiento del autor. Cabe recalcar que, en su momento, Julia Kristeva asumía al texto literario como un «mosaico de citas» donde nada es autónomo, todo es renovación de renovación; o incluso, como lo comprenden algunas corrientes comparatistas, todo es influencia de todo. Es así como ningún arte, ya sea música, pintura, escultura, escritura, cine, canto, está exento de esta irredenta herencia. Existe un sistema de comunicación donde cada elemento cuenta con un código establecido por la sociedad. Por eso *Jinetes en el cielo* exige otra mirada, una nueva lectura guiada por las voces orquestadas en la narración para que lleguemos a un máximo despliegue de interpretación y a una vasta comprensión de lo que el autor trata de transmitir. Porque no es cualquier obra; es una obra que requiere de un lector dispuesto a seguir el juego propuesto por el autor a través de la intertextualidad.

Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo*¹

Saúl Hurtado Heras

Alfredo Ramírez Membrillo

Lino Martínez Rebollar

Guadalupe Melchor Díaz

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

La historia la protagonizan colectividades. Debido a eso, contarla, escribirla, tiene el riesgo de la discrepancia —discrepancia natural determinada por la manera de comprender la realidad como un ejercicio a cargo de individualidades que ilusoriamente desearían ser depositarias de interpretaciones colectivas—. Además, existe la discrepancia debida a intereses múltiples. El relato de la historia puede ser negado, ocultado o tergiversado. El acontecimiento pasado se supedita a la necesidad del presente de quien lo relata.

Bajo ese entendido, un acontecimiento como la guerrilla guatemalteca —1960 y 1996— tiene múltiples relatos. Cada relato lleva impresa una marca de origen, lo que obliga al intérprete a no conformarse con sólo una versión, por verosímil que le resulte. Existen al menos dos relatos oficiales de la guerrilla: *Guatemala nunca más. Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica* (1998), a cargo de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHAG), y *Guatemala memoria del silencio. Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (1999). A estos se suman otros «relatos» a manera de documentos históricos o testimoniales; se suman, también, autobiografías de los protagonistas —tanto del Ejército como de la guerrilla— e incluso, producciones artísticas en cuya representación de la realidad se manifiesta una intención —tácita

¹ Publicado en la *Revista Análisis de la Realidad Nacional*, el 1 de febrero de 2017.

o explícita— de ofrecer una versión de acontecimientos relacionados con la guerrilla guatemalteca. A uno de esos «relatos» queremos referirnos en este ejercicio: el del escritor guatemalteco Mario Roberto Morales.

Optamos por Mario Roberto Morales debido a dos circunstancias: su militancia en organizaciones guerrilleras y su posición crítica sobre los avatares de la guerrilla —lo que lo convierte en un autor controvertido especialmente en el entorno guatemalteco—. Precisamente, una de sus últimas novelas, *Jinetes en el cielo* (2012), es especialmente crítica tras valorar el resultado del conflicto a varios años de distancia. Sumado a otros relatos sobre la guerrilla —concretamente a los que han hecho una apología de la lucha armada en favor de las organizaciones guerrilleras—, el relato de Morales permite ampliar nuestra visión sobre hechos cuya comprensión carecería de lógica, debido a la parcialidad de quienes refieren el acontecimiento. A la luz de las revelaciones de este autor, la lucha armada en Guatemala estuvo marcada por paradojas y contradicciones en el actuar de las organizaciones guerrilleras, lo que pone en entredicho una serie de valores que supuestamente enarbolaban.

La decisión de analizar las contradicciones de la guerrilla no significa escamotear o ignorar la responsabilidad del Ejército en las violaciones a los derechos humanos, responsabilidad que ha sido denunciada una y otra vez y amerita —por cierto— un ejercicio aparte que dé cuenta de la cantidad y la intensidad del horror sembrado.

En este ejercicio, se pretende mirar la otra parte del conflicto. Después de todo, las pugnas internas en las organizaciones guerrilleras simplemente reproducen —según nuestra comprensión— el modelo autoritario de las relaciones de poder, modelo contra el que —se entiende— se erigen los postulados de la guerrilla en busca de una sociedad menos desigual. Quizá llamaría menos la atención el conflicto armado en Guatemala si no hubiera estado de por medio la vida de terceros —en lo individual y en lo colectivo—. Quizá sea la barbarie atentatoria contra la vida humana la que capta la atención en problemas de tal naturaleza, especialmente en el probado caso de que los excesos coartaron la vida de inocentes.

Debido a lo anterior, intentamos analizar el «funcionamiento» de los grupos guerrilleros protagonistas del conflicto. Se toma en consideración el hecho de que los fundamentos y las estrategias de los participantes en la guerrilla evolucionaron debido a causas diversas. En esta revisión, llaman la atención especialmente los conflictos internos de quienes se integraban en grupos de lucha. La pugna por el poder fue una constante entre los miembros de la guerrilla, lo cual tuvo consecuencias en la disgregación y, probablemente, fue un factor importante en el fracaso de la lucha armada. Relaciones marcadas por el odio, el resentimiento, la venganza, la traición, la deslealtad, explican en gran medida por qué al referirse a la guerrilla guatemalteca se renuncia a la idea de un grupo compacto y homogéneo. Por algo fueron cuatro fuerzas guerrilleras, representadas en la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), las que en 1996 firmaron el acuerdo de paz con el gobierno.

La verdad, la subjetividad

El presente ejercicio se deriva de una investigación colectiva sobre la literatura y el testimonio de la guerrilla guatemalteca entre 1960 y 1996. Nos interesa analizar el significado que, en diferentes momentos, otorgan los protagonistas al acontecimiento de la lucha armada en Guatemala. Si bien nos centramos en el análisis de *Jinetes en el cielo*, comprendemos la obra como un cuerpo discursivo que incluye distintas producciones de un autor. Nuestro interés, centrado en el tema más que en la obra, permite rebasar los límites de la producción del autor para ponerla en diálogo con producciones de otros autores, incluso con producciones pertenecientes a otro género como el testimonial. Eso amplía la visión al comprender determinada estrategia no como un caso aislado, sino como una práctica de conjunto que dota de significado a un mismo acontecimiento. La memoria —consideramos— es también un pro-

ducto colectivo, no sólo individual. Otras novelas —*Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores, y *Sopa de caracol* (2002), de Arturo Arias— complementan nuestra visión sobre el tema. Más aún, existen testimonios que, independientemente de las pretensiones de sus autores, revelan problemas semejantes o complementarios al que llama nuestra atención.

Dos trabajos sobre la dictadura argentina nos sirven de base por la semejanza de las condiciones referidas. Uno de estos ejercicios es el libro publicado bajo el sello de Siglo XXI Editores, titulado *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2013), de Pilar Calveiro; otro es el artículo «Memoria y responsabilidad: una paráfrasis ética (la escritura de Héctor Schmucler)», de Graciana Vázquez Villanueva, el cual fue publicado en la revista *Discurso. Teoría y análisis*, núm. 32, correspondiente al año 2012. Pilar Calveiro destaca la necesidad de analizar otras responsabilidades relacionadas con el terrorismo de Estado —en Argentina— durante la década de los años setenta:

El rechazo a la teoría de los dos demonios no nos puede desviar hacia la de un único demonio, el poder militar, como si el resto de la sociedad hubiera sido una víctima inmóvil, ajena a toda responsabilidad. Todos los Estados son potencialmente asesinos pero, para que se pueda instaurar una política de terror a través de un poder concentracionario y desaparecedor, hace falta más que un puñado de militares crueles y ávidos de poder. Todo autoritarismo de Estado crea y potencia el autoritarismo social que, a su vez, lo sostiene; podríamos decir que «nada en su caldo». Sin embargo, tampoco es posible pensar lo autoritario como una responsabilidad difusa que todos comparten por igual. Si bien es cierto que nadie resulta completamente ajeno, existen actores con una participación más o menos comprometida (2013: 12).

Bajo ese supuesto, es necesario —sostiene Calveiro— poner en evidencia, «impedir el disimulo de quienes se hacen los desentendidos en relación con las responsabilidades que les cupieron. Hay que escracharnos, políticamente hablando, no como un ‘castigo’ sino como una forma de ser veraces para, de verdad, pasar a otra cosa» (2013: 17).

Graciana Vázquez Villanueva también destaca la necesidad de poner el dedo en el renglón de las responsabilidades —políticas o morales—. En el conjunto de memorias, plurales y disímiles, difundidas acerca de la experiencia argentina, continúan temas que no han sido analizados —dice la autora— como si nadie los quisiera tocar (2012: 137). Son temas que, en el examen de las memorias, se presentan como «lo evitado». Más aún: «El centro del problema es, entonces, no lo que se elude, ya que el silencio marca la presencia de una ausencia y el olvido marca un derrotero de memoria» (2012: 149).

Con base en los planteamientos anteriores, podría intentarse una revisión del caso guatemalteco que permitiera tener una idea de los niveles de responsabilidad. Nos interesa atender las voces que «denuncian» el funcionamiento interno de los grupos guerrilleros. En esta ocasión, prescindimos de discursos de exmilitares debido a su evidente posicionamiento, a su interés por responsabilizar al oponente en su afán por justificarse o librarse de un compromiso con la justicia. Debido a eso nos parece que el caso de Mario Roberto Morales, en su doble condición de escritor y exguerrillero, responde a nuestros propósitos.

Dos problemas anticipan esta tarea:

1. ¿Qué valor se le puede atribuir a una novela como *Jinetes en el cielo* cuya característica básica es referir acontecimientos de la realidad social sin apego fiel a los hechos?
2. ¿Cuál fue la responsabilidad —cualquiera que haya sido— de Mario Roberto Morales, no sólo en el conflicto, sino también en las acciones que sus propios correligionarios ejercieron en su contra —según el propio autor lo ha revelado—?

En torno a la primera cuestión, debemos aclarar la imposibilidad de asumir un relato ficticio como si fuera el discurso de la realidad. Esto aplica para todo relato y, con mayor razón, para *Jinetes en el cielo*.

Nosotros optamos por asumir la historia ficticia como una insinuación. Lo que sucede en la historia ficticia no necesariamente sucedió —al menos no en la forma como se refieren los acontecimientos—, pero sí nos da una idea de cómo pudieron haber ocurrido los hechos. Su riqueza radica precisamente en el carácter sugerente, con frecuencia a contracorriente de las ideas generalizadas sobre tales acontecimientos de la realidad social. En todo caso, nos interesa analizar cómo se comprenden los hechos desde la realidad ficticia de *Jinetes en el cielo*.

En relación con la segunda cuestión: si bien es igualmente interesante, rebasa el marco de este ejercicio. Tomemos en cuenta que Mario Roberto Morales asume la posición del «yo acuso» situado fuera del ámbito acusado. Denuncia, pero no se denuncia. En *Jinetes en el cielo*, denuncia los excesos de la guerrilla; en *Señores bajo los árboles*, los excesos del Ejército —pero no se mira a sí mismo como protagonista de los acontecimientos—. Sería posible analizar el discurso no tanto por lo que se dice, sino por lo que no se dice, o por lo que es difícil escamotear. Tal tarea, sin embargo, reduciría nuestro margen para analizar lo que nos proponemos. Como se verá en su oportunidad, algunas de nuestras interrogantes iniciales —¿qué acontecimientos determinaron la ruptura de Morales con la guerrilla?, ¿a qué colectividad pertenecía al momento de establecer la denuncia?— quedan respondidas, al menos parcialmente, en las declaraciones del autor. Obviamente, sería deseable —a propósito de lo que señala Graciana Vázquez— clarificar ¿dónde está esa «terrible verdad» escamoteada en «débiles autocríticas»? (2012: 145). En todo caso, tal tarea da lugar a otro ejercicio complementario al presente.

Como es de suponer, el relato o los relatos de la guerrilla guatemalteca se constituyen en discursos mediante los cuales sus autores marcan una posición desde la que se mira la realidad. Evidentemente, todos intentan justificar la responsabilidad que les tocó en el conflicto.

Valdría preguntarse qué hay detrás de todas esas pretensiones y posicionamientos, más allá del temor de ser llamados por la justicia para rendir cuentas. El hecho es que uno y otro bando comparten la responsabilidad, aunque en diferentes proporciones. Ahora bien, ¿qué hay detrás de las prácticas autoritarias al interior de los grupos guerrilleros?, ¿qué peso tuvieron dichas prácticas en el fracaso de la lucha?, ¿estamos ante un problema moral de quienes, en su esfuerzo por instaurar un sistema más incluyente y menos autoritario, incurrieron una y otra vez en los viejos vicios con sus propios correligionarios?

Por las razones que sean, durante un tiempo prevaleció la idea generalizada de que el Ejército nacional era responsable de casi todas las atrocidades asociadas al conflicto, pero en la medida en que voces del interior —exmilitantes de cualquier grupo guerrillero— tomaron la palabra para referir las prácticas internas, las opiniones se han modificado. Aquellas voces críticas surgidas del interior de las organizaciones guerrilleras han confirmado lo que tímida y esporádicamente organismos simpatizantes pusieron en el análisis desde los primeros años en que ocurrían los hechos, especialmente las masacres en la provincia guatemalteca.

El autor y la obra

Mario Roberto Morales ha sido uno de los autores más prolíficos en el abordaje de la guerrilla guatemalteca, focalizado en diferentes producciones: novela y ensayo, principalmente, aunque su tesis de maestría —publicada en 1993 por la Editorial Universitaria de la USAC con el título *La ideología y la lírica de la lucha armada*—, se centró en el análisis de la lírica sobre el conflicto armado, representado en la poesía de Otto René Castillo y Roberto Obregón.

Una particularidad del conjunto de su producción es su visión crítica sobre la guerrilla. Desde su ya lejana militancia en el MRP-Ixim, se notaba un fuerte cuestionamiento, con especial intensidad a la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca. Hecho notorio, más aún, porque

Morales militó en la Resistencia Urbana de las Fuerzas Armadas Rebeldes desde 1966. Acontecimientos de su vida personal le acercaron a la guerrilla y a la literatura simultáneamente. Desde los años sesenta ya se anticipaba como el autor que en la actualidad ocupa un lugar relevante en las letras de Guatemala, lo que le ha valido la obtención de premios y reconocimientos diversos, incluido el Premio Nacional de Literatura en 2007.

Jinetes en el cielo es una novela que seguramente suscitará diversos debates debido a la posición a través de la cual se evoca la responsabilidad de la guerrilla en el establecimiento del clima que prevaleció en Guatemala durante el periodo representado en la ficción. ¿Qué valores e intereses se imponen en la conciencia del autor, de tal suerte que en *Jinetes en el cielo* manifiesta una posición extremadamente crítica sobre la guerrilla? La guerrilla —no el Ejército— lleva la peor parte en este recuento de hechos, con una determinación tal que no se había notado en relatos precedentes: *Los demonios salvajes* (1978), *El esplendor de la pirámide* (1985), y *El ángel de la retaguardia* (1996). Durante un periodo de veinticinco años, el autor militó en las filas de la Resistencia Urbana —primero, como miembro de las FAR; y, al final, como miembro del Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim (MRP-Ixim), una organización revolucionaria diferente de las cuatro que integraban a la URNG—. En varias obras, Morales había evidenciado sus diferencias con la causa guerrillera —particularmente con la URNG— y revelado acciones diversas en su contra. Por eso llama la atención el significado que a la lucha armada le atribuye en diferentes momentos.

Jinetes en el cielo se convierte en un documento excepcional —por no decir único— debido al nivel de denuncia, si bien a veces raya en el exceso, en la repetición quizá innecesaria de un mismo acontecimiento. Como documento ficticio, es decir, no comprometido con la veracidad absoluta e incuestionable, especula reiteradamente acerca de diferentes sucesos, lo cual parece —eso sí— su mayor mérito. La historia de *Jinetes en el cielo*, construida con base en sucesos ocurridos en Guatemala revela sin titubeos la responsabilidad de grupos guerrilleros en las masacres

de indígenas; hechos sobre los que la prensa, «mantuvo un silencio cómplice» (Morales, 2013: 39).²

Ni la Iglesia, ni la oligarquía, ni el Ejército y, mucho menos, la guerrilla, quedan exentas de responsabilidad en el recuento de hechos. Especial atención merece la posición que la guerrilla ha jugado en la historia de Guatemala. Se trata de una guerrilla derrotada, cuyos principales mandos traicionaron los ideales de sus bases en busca de beneficio personal, una guerrilla que desde 1982 había sido diezmada mediante el plan gubernamental denominado «Tierra arrasada». Sin nada que perder, cae en el juego de firmar, con el Ejército, un acuerdo alentado por intereses de inversión de la comunidad internacional. El Pentágono ha ordenado a los ejércitos dejar que Naciones Unidas pacifique estos países por medio de acuerdos (p. 111).

La «Advertencia oportuna»

Anticipa el autor al inicio del libro:

Los personajes, las situaciones y los narradores de esta historia están basados, como ocurre en toda ficción acerca sucesos colectivamente conocidos, en hechos y personas reales. Pero, como elementos de la trama novelesca, tanto ellos como la historia son enteramente imaginarios. Por eso mismo, no resulta pertinente equiparar la ficción a la que el lector está a punto de entrar, con los hechos y las personas que las inspiraron. Y mucho menos lo es tratar de establecer grado alguno de veracidad histórica en las inevitables coincidencias (p. 9).

² En lo sucesivo, en las referencias a esta obra, *Jinetes en el cielo*, sólo se indicará la página entre paréntesis.

En efecto, los acontecimientos de la historia ficticia responden a su propia dinámica, y no siempre se apegan a la realidad social. *Jinetes en el cielo* explota muy bien la libertad que le otorga su naturaleza ficticia. Por las correspondencias que el relato mantiene con la realidad, es difícil leerla sin tener en cuenta los acontecimientos significativos que la inspiraron. Además, el autor mismo no ha querido separar ambos «relatos». Tanto es así que varios nombres de personajes, de organizaciones o corporaciones, mantienen en la historia ficticia un nombre que obligadamente lo relaciona con el referente real que lo inspira. Balón, el perro que agrede al obispo Alberti en la historia ficticia, se deriva de Balú (o *Baloo*), el perro conocido mundialmente a raíz del asesinato del Obispo Juan José Gerardi, el 26 de abril de 1998. El grupo guerrillero que secuestra a la empresaria Ana de Hoffman se llama «Pueblo en Armas»; su máximo dirigente es el Comandante Melchor. Imposible no pensar en la Organización del Pueblo en Armas (ORPA), comandada por Rodrigo Asturias Amado, quien respondía al seudónimo de *Gaspar Ilom* —Gaspar, no Melchor—. El «revoltoso» general obsesionado con hacerse de la presidencia de Guatemala se apellida Cuevas Ruiz —doble apellido, como doble es el del general retirado José Efraín Ríos Montt, identificado simplemente como «Ríos Montt»—. Una amplia lista evidencia el interés autoral de que *Jinetes en el cielo* se lea en relación con la historia de Guatemala. Siguiendo la «oportuna» advertencia, no es pertinente equiparar la ficción con la realidad, pero es imposible dejar de hacerlo.

El pacto

La historia de *Jinetes en el cielo* gira en torno de lo siguiente: supeditados a intereses de la cooperación internacional, Ejército y guerrilla acuerdan la firma de la paz con la expectativa de recibir jugosas sumas de dinero. En el contexto de la firma de los acuerdos de paz, las masacres no eran el único problema. La novela refiere un conjunto de hechos sorprendentes. En la firma de los acuerdos, por ejemplo, se juegan diversos intereses. La

firma es impulsada por organismos internacionales, como la Organización de Naciones Unidas y el Fondo Monetario Internacional. En la obsesión por integrar al país en la dinámica del capitalismo, distribuyen jugosos montos económicos para las partes en conflicto. Gobierno, oligarquía y guerrilla se someten a las condiciones de los organismos internacionales, cada uno en defensa de sus intereses. Mediante acuerdos cupulares, la milicia, la guerrilla y la oligarquía han negociado —se sostiene reiteradamente en la novela— la alternancia en el poder, representada en el triunfo en las elecciones presidenciales. El Ejército, dividido en dos bloques —la Cofradía y el Sindicato—, busca la impunidad por las acciones genocidas perpetradas durante la lucha armada y mantener el control de delitos como el narcotráfico, el robo y la extorsión. Los grupos guerrilleros buscan el «retiro dorado» mediante la obtención de fuertes sumas de dinero que les garantice una vejez en paz y sin sobresaltos, alejados de la política o fungiendo como comparsa de la élite política: «Los guerrilleros aceptaron su parte [monto económico] y prometieron no hacer nada como partido político, languidecer y sabotear cualquier otro intento de reconstruir la izquierda» (p. 169). Mediante esos acuerdos, los altos mandos asegurarían su «retiro dorado» a cambio de jugar a una política de oposición «sin consecuencias». Ejército, guerrilla y oligarquía acuerdan, además, alternar el triunfo en las elecciones presidenciales.

Dos acontecimientos nucleares

El escenario principal en el que se desarrollan las acciones de *Jinetes en el cielo* es la ciudad de Guatemala. La historia gira en torno a dos hechos nucleares que constituyen la base de la visión del autor sobre el resultado del conflicto armado. Los dos acontecimientos ocurren en sólo una semana de diferencia. Son hechos relevantes porque arriesgan entorpecer las negociaciones de paz.

1) El secuestro de la empresaria Ana de Hoffman, a cargo del grupo guerrillero «Pueblo en Armas», con la anuencia del Ejército.

Una vez pactado el cese de las hostilidades, los principales comandos guerrilleros acuerdan con el Ejército perpetrar tres secuestros de primer nivel: uno para cada organización guerrillera: «los comandantes guerrilleros pactaron con los militares contrainsurgentes tres secuestros millonarios para asegurar su retiro dorado» (p. 78). Tras el cese de las hostilidades, los guerrilleros se habían quedado sin financiamiento, debido a que ya no pudieron cobrar impuestos de guerra y dejaron de recibir dinero de fuera. Así surge el acuerdo de perpetrar tres secuestros de los que se espera recibir jugosos rescates. Uno de esos secuestros, el de la empresaria Ana de Hoffman, se complica, debido a que el caso se filtra al general que busca ser beneficiado con los apoyos de la cooperación internacional y con la adjudicación del poder mediante el triunfo en las próximas elecciones presidenciales. En su ambición por hacerse de la presidencia de la República, el general Cuevas Ruiz amenaza con poner al descubierto, a la opinión pública internacional, los oscuros acuerdos que el Ejército establece con la guerrilla, lo que daría al traste con los apoyos económicos obtenidos de los organismos internacionales. Para disimular, el Ejército aprehende a dos guerrilleros, a cuyo mando estaban las operaciones del secuestro. Eso amenaza echar por tierra los acuerdos de paz. Pero, sobre todo, revela la verdadera imagen del máximo dirigente —el comandante Melchor— de la organización —Pueblo en Armas— que lleva a cabo el secuestro. El acontecimiento deriva en algo desconcertante: los guerrilleros dan la espalda a uno de sus compañeros, capturado por el Ejército en un operativo instrumentado con el simple propósito de cubrir las apariencias. Interesado sólo en el monto del rescate, el mando guerrillero pide al Ejército ejecutar a *Juancho*, el guerrillero aprehendido. Los altos mandos de la guerrilla se niegan a hablar con *Juancho*; por el contrario, piden a los militares que lo hagan confesar acerca del paradero del dinero obtenido por el rescate —solo *Juancho* lo sabe— y que después lo maten. Ellos —los guerrilleros— negarán su existencia, entregarán a la víctima del secuestro y asunto arreglado. El presidente de la República está de acuerdo con ese plan. Todos están

de acuerdo, incluido su compañero *Jeremías*, a quien habían capturado y luego liberaron para que fungiera como correo (p. 109).

2) El asesinato del Obispo Alberti, al parecer a cargo de un sector del Ejército. Hecho inexplicable porque se suponía que la firma de los acuerdos de paz sería «el pasaporte de estos genocidas [los militares] a la amnistía», a la impunidad. Al hacer aparecer el asesinato a pocos meses de suscribirse el acuerdo definitivo de paz, el autor justifica el móvil del homicidio, no precisamente por la publicación de los resultados del proyecto REMHI, sino al propósito de entorpecer la firma de la paz.

A partir de estos hechos, la historia adquiere un ritmo intenso, a la manera de un *thriller* —como algunos han señalado—. El secuestro se realiza en un tiempo posterior al pacto de cese al fuego, por lo que el hecho debería calificarse como delito común. Debido a eso, Ejército y guerrilla encuentran un intermediario en la persona del periodista internacional Fabián Algara, quien tiene una triple nacionalidad: estadounidense, española y guatemalteca. La primera encomienda de Algara es dar fe de que *Juancho*, el guerrillero cautivo, sigue vivo y autoriza continuar las negociaciones referentes al secuestro por un día más. El asunto se complica al grado que la misma guerrilla pide al gobierno desaparecer a *Juancho*. Sus correligionarios harán lo propio, negando la existencia de este guerrillero.

Tras su aceptación para fungir como mediador, Fabián Algara se entera de todo lo que encierra la negociación del acuerdo de paz. Es una farsa en la que todo mundo procurará sacar el mayor provecho: los organismos internacionales están ávidos de convertir al país en lugar idóneo para la inversión extranjera. Escindido en dos bandos —el Sindicato y la Cofradía—, el Ejército ve en la firma de la paz no sólo el pasaporte a la impunidad, sino la oportunidad de hacerse de pingües beneficios económicos y, sobre todo, continuar ejerciendo el poder al hacerse de la Presidencia en las próximas elecciones. La guerrilla tiene la oportunidad de insertarse en la vida política, en momentos en que ya no contaba con ninguna fuerza militar que le diera

peso a la negociación, además de seguir recibiendo apoyos económicos de la cooperación internacional.

Pero eso no es todo. Fabián Algara conoce una parte importante de las entrañas de la guerrilla. Involucrado en el caso de *Juancho*, Algara se entera de incidentes reveladores sobre la relación que mantenían los miembros de la guerrilla al interior de sus organizaciones. La historia de *Juancho* le abre la puerta a esas revelaciones. *Juancho* es el equivalente del guerrillero Juan José Cabrera Rodas, conocido en el entorno real de la guerrilla con el seudónimo de *Mincho*. El caso está documentado, incluso en el informe de la ODHAG (véase ODHAG, tomo III, 1998: 354-357). Interesante el caso porque la guerrilla no sólo abandonó a su compañero en manos del Ejército, sino que, además, abogó para que el Ejército lo desapareciera, dado que así convenía a sus intereses. En la novela, a sus compañeros no les importó la vida de *Juancho*; sólo les interesaba que revelara, antes de morir, el paradero del dinero obtenido por el rescate de la señora de Hoffman. Él era el único que conocía el destino del dinero. Fugazmente, Fabián Algara tuvo frente a sí a *Juancho*, a quien describió en los siguientes términos: «Tenía el rostro maquillado para disimular algunos moretones. Su breve caminata desde la puerta hasta el banco frente al vidrio había sido dificultosa, cojeaba y daba pasos muy cortos. Cuando estuvo sentado me miró como desde un mundo distinto y habló con voz apagada» (p. 51). En la segunda y última entrevista, lo mira «como desde otra dimensión». *Juancho* le dice: «Voy a morir [...] no tengo por qué decir mentiras. Mis compañeros me vendieron y los militares me van a matar. Ya estoy cansado de sufrir» (p. 114).

No tenemos certeza de los documentos previamente conocidos por Mario Roberto Morales acerca del caso *Mincho*. No obstante, podemos establecer el entorno de su aprehensión, ejecución y posterior intento de negación de su existencia. El caso salió a la luz pública a raíz del rapto de la empresaria Olga de Novella, secuestrada el domingo 25 de agosto de 1996 por un comando urbano de la Organización del Pueblo en Armas (ORPA) —a sólo unos meses de la firma del acuerdo de paz—.

En privado, algunos funcionarios del gobierno de aquel entonces aseguran que el 19 de octubre —casi dos meses después del rapto— el comando antisequestros del Estado Mayor Presidencial interceptó a Rafael Valdizón Núñez (*Isaías*), jefe del Estado Mayor y miembro de la Dirección Nacional de la ORPA, y a su escolta, Juan José Cabrera Rodas (*Mincho*). Al día siguiente se negoció el canje de *Isaías* por la señora de Novella. De *Mincho* nada se sabía, hasta que algunos miembros del Estado Mayor Presidencial amenazaron con difundir su propia versión de los hechos: el gobierno había liberado a *Isaías* con el único objetivo de no dañar las negociaciones de paz (ODHAG, tomo III, 1998: 354-355). Sólo entonces comenzó a filtrarse el nombre de *Mincho*, de quien tanto el gobierno como la propia Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) intentaron negar su existencia. Fue gracias a la prensa y a la Alianza contra la Impunidad que se demostró que *Mincho* no era un personaje ficticio, sino que había existido realmente y murió a causa de la tortura a que fue sometido. Entonces la exguerrilla comenzó a admitir la existencia de *Mincho* y la Misión de Naciones Unidas en Guatemala (MINUGUA) estableció que *Mincho* fue víctima de una desaparición forzada, llevada a cabo por el Estado Mayor Presidencial (véase ODHAG, tomo III, 1998: 355-356).

En *Gerardi: muerte en el vecindario de Dios*, Julie López abona otra versión del caso: otro miembro del EMP —probablemente alguien diferente del referido por la ODHAG— sostiene que algunos oficiales inconformes filtraron la información de que *Mincho* murió a causa de la severa tortura durante el interrogatorio. *Isaías* había informado a la URNG acerca de la detención de *Mincho*. Esta información llegó al ejecutivo por canales oficiales; sólo que, presionado por las acusaciones de MINUGUA —que vinculaba al EMP con la desaparición del combatiente-secuestrador—, el gobierno intentó negar las acusaciones, con lo que negaba —de paso— la existencia de *Mincho* (véase López, 2012: 149).

En *Jinetes en el cielo*, el caso *Mincho* se recrea con tintes más dramáticos —en evidente concordancia con la pretensión de hacer aparecer a una

guerrilla no sólo derrotada e interesada sino, peor aún, deshumanizada—. La naturaleza ficcional le sirve a Morales para reconstruir escenarios posibles, a veces exagerando las circunstancias. A *Juancho* le hace memorizar un fragmento del poema «Vámonos patria a caminar»,³ del desaparecido poeta guatemalteco Otto René Castillo. Memoriza *Juancho* el fragmento; luego lo memoriza Fabián Algara, de tal suerte que se convierte en la clave para que Tina —que, se entiende, también lo conserva en su memoria— intuya el paradero del monto del rescate obtenido a cambio de la liberación de la señora de Hoffman.

En relación con el asesinato del obispo, este acontecimiento no respeta la cronología real: en la novela, el asesinato ocurre previo a la firma de los acuerdos de paz. En la vida real, la firma ocurrió el 29 de diciembre de 1996; el referido asesinato sucedió más de un año después, el 26 de abril de 1998. En la novela, resulta congruente imaginar que el asesinato haya ocurrido previo a la firma de los acuerdos de paz. Esta alteración tiene el propósito de darle juego a las componendas que, bajo la mesa, llevaron a cabo el Ejército y la guerrilla.

A contracorriente de las versiones de propios y extraños que conjeturan que el asesinato del Obispo Juan José Gerardi fue perpetrado por el sector radical del Ejército guatemalteco —quienes se oponían a la firma de los acuerdos de paz por temor a ir a los tribunales—, Morales reconstruye otra versión que involucra al Ejército, pero en condiciones diferentes. En la ficción, el obispo muere debido a tres lesiones: primero, las infringidas por el perro del padre Cifuentes; después, como resultado de los golpes que le propina el militar amante del padre Cifuentes y, finalmente, del remate del *Colombo*, el novio de la *Prieta* —miembros de una banda dedicada al robo de arte sacro—. En la vida real, el acontecimiento ha sido motivo de variados libros, entre los que citamos los siguientes: *En la mirilla del jaguar*. *Biografía novelada*

³ Los dos versos del poema de Otto René Castillo se expresan de la siguiente manera: «para que emerja tu rostro flameando al horizonte/ de cada flor que nazca de mis huesos». Mario Roberto Morales lo adapta de la siguiente manera: «Emergerá mi rostro flameando al horizonte/de cada flor que nazca de mis huesos».

de Monseñor Gerardi (2002), de Margarita Carrera; *La sangre viva. El caso Gerardi* (sin fecha), de un autor —o autora— anónimo que lo firma con el seudónimo de José Flores; *El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?* (2009), de Francisco Goldman, y *Gerardi: muerte en el vecindario de Dios* (2012), de Julie López.

Rebasa nuestros propósitos el hacer un seguimiento del caso Gerardi en este trabajo. Por lo pronto, nos interesa hacer notar cómo, en la reconstrucción ficticia del suceso en *Jinetes en el cielo*, Mario Roberto Morales parece conocer diferentes versiones, al grado que intenta hacer confluir las principales hipótesis que intentaban explicar las razones del asesinato. Cabe hacer notar que, después de la publicación del libro de Goldman, quien se inclinaba por la versión de la participación del Ejército como autor del crimen —tal como quedó establecido en las sentencias de los inculpados—, Morales reaviva dos móviles más: la intervención de la banda de ladrones de objetos de arte religioso y el crimen pasional —incluida la agresión del perro *Baloo*, propiedad del padre Mario Orantes, quien compartía con Gerardi la parroquia de San Sebastián—. Tras años de acaloradas controversias por el asesinato del obispo Juan José Gerardi, fueron condenadas las siguientes personas: el militar retirado, coronel Byron Disrael Lima Estrada; su hijo, el capitán Byron Miguel Lima Oliva; el agente del Estado Mayor Presidencial, José Obdulio Villanueva, y el sacerdote Mario Orantes. Mientras purgaban condena en un Centro Preventivo para varones —ubicado en la zona dieciocho de la ciudad de Guatemala—, Villanueva murió asesinado —decapitado— en un sangriento motín. Los Lima salieron ilesos, pero el autor de *Jinetes en el cielo* los «convierte» en víctimas del motín. Ambos, padre e hijo, son decapitados. Los presos *juegan* fútbol con sus cabezas. El hecho real es que el capitán Lima Oliva se convirtió en un dolor de cabeza para las autoridades penitenciarias, debido al control que llegó a tener desde el penal. Años después de publicada *Jinetes en el cielo*, Lima Oliva murió, víctima de un motín de internos en el penal de Fraijanes, Guatemala, el 18 de julio de

2016. Lima Oliva fue acusado por la Comisión Internacional Contra la Impunidad en Guatemala (CICIG) de ser el jefe de *facto* de las prisiones guatemaltecas. Esa condición de poder le hizo conjeturar a Mario Roberto Morales que el encarcelamiento de los Lima estuvo acordado en las cúpulas de poder militar, al grado que, en la historia ficticia de *Jinetes en el cielo* son «indemnizados» —cada uno— con un millón de dólares —dinero recuperado del monto pagado por la liberación de la señora Novella—. Inconformes con desempeñar el papel de chivos expiatorios, los Lima se apuntan su última coartada todavía en libertad: asesinan al hijo homosexual del presidente de la República.

La autoría de las masacres

Distintas versiones atribuyen al Ejército la autoría de las masacres en un mayor porcentaje. Por ejemplo, Ricardo Falla considera que «la proporción de hechos de sangre es desmedidamente mayor por parte del ejército que por parte de la guerrilla. En este caso, al menos quince contra uno» (Falla, 1992: 14). Conocida es, pues, la participación de la guerrilla en las masacres. No otra cosa sostiene Morales, quien además revela el silencio cómplice de la prensa. A título de ejemplo veamos la referencia detallada de acciones que hace Margarita Carrera, probablemente basada en la referencia que en 1998 había hecho la ODHAG sobre la masacre que, en 1982, llevaron a cabo miembros del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en la aldea Txacal Tzé (ODHAG, 1998: 175-176). Carrera describe los hechos de la siguiente manera:

Al poco rato aparecieron algunos moradores con machetes, palos y piedras, dispuestos a atacar, pero cuando vieron a los muertos tirados a media calle les dio miedo y salieron huyendo. Algunos fueron alcanzados por la metralla. Por todas partes

se escuchaban gritos, maldiciones y alaridos. Los heridos se revolcaban en el suelo sin que nadie los atendiera. En eso, una mujer enloquecida salió de su casa y llena de rabia empezó a maltratar a los guerrilleros (2002: 114).

La ODHAG lo refiere así:

A los primeros disparos la gente fue sorprendida. La guerrilla les decía: si nos decís donde está el armamento te respetamos la vida. Al principio la gente respondió agresivamente con palos, machetes y piedras. Pero al oír los disparos les entró miedo. En un momento en que los disparos dejaron de sonar, una mujer salió de su casa. Los guerrilleros le dijeron: pórtate bien y no te haremos nada. La mujer llevaba un cuchillo y agredió a un guerrillero. Entonces los guerrilleros la torturaron, la patearon, la quemaron con cigarros y la violaron. Finalmente la mataron [sic] (1998: 176).

Por la intensidad de la violencia ejercida contra la población, la anterior pareciera una escena típica protagonizada por el Ejército guatemalteco contra los pobladores de una aldea. Pero son guerrilleros quienes ejecutan, con similar saña, a la población. A la referida mujer que, fuera de sí, hirió con un cuchillo a un guerrillero, al tiempo que insultaba a todos y los escupía, los guerrilleros la derribaron, la patearon, la violaron, la torturaron y la mataron. A un anciano de unos ochenta años lo golpearon y lo descuartizaron (véase Carrera, 2002: 115). En el mismo pasaje, otras acciones —niños muertos a machetazos, quema de todas las casas— revelan que los grupos guerrilleros en poco se diferenciaban del Ejército, especialmente en la época más intensa de la guerra, cuando las poblaciones se convirtieron en unpreciado botín.

Así lo sostiene Morales, en voz de uno de sus personajes:

esa no fue una guerra, sino una serie de masacres de gente indefensa. Y la responsabilidad de esa mortandad es tanto del Ejército como de la guerrilla. De unos, por haberla perpetrado, y de los otros por haberla propiciado y permitido. A todos les convino, y todos se beneficiaron de ella. Esa mal llamada guerra fue una vileza cobarde. La mayoría de los muertos la pusieron los civiles indígenas de las comunidades (p. 112).

Podría discutirse acerca de la confiabilidad de las versiones que atribuyen a la guerrilla la práctica de la violencia. Pero, de la misma manera como han quedado evidenciados los excesos del Ejército, también han sido clarificados similares procedimientos de los grupos guerrilleros, en un evidente contrasentido de los fundamentos en los que se basaba su lucha. El hecho comenzó a documentarse desde 1982, cuando Amnistía Internacional reportaba que la guerrilla era la responsable de dos o tres masacres (véase ODHAG, III, 1998: 178). Mario Roberto Morales había comenzado a revelarlo desde la publicación, en 1994, de *Señores bajo los árboles*, lo que fue motivo de reacciones, no sólo de la URNG —como era de esperarse— sino también de algunas izquierdas estadounidenses (Morales, 1997: 11 y ss.).

¿Fue entonces la dirigencia guerrillera cómplice de todos los muertos y de todos los efectos lesivos?; ¿fue cómplice de las masacres perpetradas contra las comunidades rurales? —«porque esto no ha sido una guerra», sino una masacre de civiles, sostiene Fabián Algara, el protagonista de *Jinetes en el cielo*—. Esto último es una insistencia a lo largo de la novela: la guerrilla fue tan cómplice como el Ejército del saldo de muertos que significó el conflicto. «En realidad no fueron muchas más de cien mil [muertes]» (p. 168). Pero más importante que la cantidad, está la severa afirmación: «la guerrilla, aquí, ha sido un simulacro siempre. Un simulacro del que nada sabían las bases y mucho menos los idealistas que murieron como moscas» (p. 168). Militarmente, la guerrilla fue derrotada a mediados de 1982. Desde entonces ha estado jugando al ratón y al gato con el Ejército porque

le conviene seguir recibiendo ayuda internacional para librar «la guerra contra el comunismo» (pp. 168-169). Así se expresa un personaje que considera la guerrilla como un simulacro:

¿Qué pensaría si le contara que en 1962, cuando empezaron las guerrillas aquí, Raúl Castro les dijo a los vietnamitas que en este país no había posibilidad de un triunfo armado pero que había que apoyar a las guerrillas locales para defender a la revolución cubana abriéndole más frentes al «imperialismo», y que a esa misma táctica obedeció la incursión de los Castro en Angola y otros lugares? (p. 167).

Algunos dirigentes guerrilleros locales —continúa la aseveración del mismo personaje— lo supieron todo el tiempo y estuvieron dispuestos a poner en escena una lucha que sólo serviría como apoyo a los cubanos, pero jamás como posibilidad de triunfo local (p. 167).

A lo largo de varias páginas, el lector encuentra diversas consideraciones —casi todas negativas— sobre la guerrilla; y de ellas, varias relacionadas con la traición. En esa línea se aprecia las circunstancias en que muere *Lolita*. *Lolita* es una bella muchacha de la clase alta guatemalteca. Hastiada —aburrida de su entorno—, alguna vez se relaciona accidentalmente con el guerrillero *Juancho*, con quien inicia una relación sentimental duradera, lo que la lleva a involucrarse con el grupo al que éste pertenece. Así conoce *Lolita* a Marcio, a Tina y a *Jeremías*, con quienes inicia una relación —incluida una relación homosexual con Tina—. El problema fue que *Juancho* y *Jeremías* se enamoran de *Lolita*, a quien terminan asesinando. Al menos a esa conclusión llega Tina cuando relata la historia de *Lolita* a Fabián Algara:

Como no pudo haber sido el guardia quien la acribillara de frente, yo sospeché que quizá *Juancho* y *Jeremías* habían aprovechado la situación para eliminarla, porque la política de la guerrilla cuando los hombres se enemistan por una mujer

es deshacerse de ella. Los testigos relataron que cuando el guardia les empezó a disparar, *Lolita* corría pegada al muro, mientras *Jeremías* y *Juancho* estaban al descubierto. Por eso, el guardia tuvo que dispararles a ellos. Fue en el fuego cruzado que ella cayó, seguro acribillada en el pecho y la cara por sus dos compañeros. Si eso fue así, el plan para matarla ya estaba fraguado desde mucho antes (p. 103).

En una entrevista que José Luis Perdomo Orellana sostuvo con Mario Roberto Morales —a propósito de la novela *Jinetes en el cielo*—, Perdomo le cuestionó si las relaciones endogámicas eran comunes entre miembros de la guerrilla o si se trataba de simples casos aislados. Morales respondió de la siguiente manera:

En la izquierda existía la endogamia y todos cambiaban de pareja dentro del mismo redil ideológico. Como en las iglesias protestantes. En cuanto a las experiencias sexuales colectivas y las infidelidades, pues las hubo como en cualquier otro gremio. Pero no hay que tomar el caso de *Lolita* y amigos como una norma generalizada en la guerrilla. También hubo guerrilleros tímidos. Y muchos escándalos sexuales que acabaron en tragedias dignas de Los tigres del norte (Morales en Perdomo, 2013).

Por su parte, Marcio murió —supuestamente— producto de un balazo que él mismo se puso en la sien mientras forcejeaba con Tina, su mujer. Ésta explica que su marido era muy celoso e intenta justificar esa conducta como resultado de golpes bajos que éste recibió de sus compañeros guerrilleros. Marcio Miranda había sido encarcelado y torturado por los sandinistas en Nicaragua —a petición de la guerrilla guatemalteca— debido a que había denunciado que la guerra en Guatemala se estaba perdiendo porque la dirigencia les ordenaba, a las columnas guerrilleras, provocar al Ejército y retirarse a la mon-

taña, dejando inerme y desalmada a la población civil, con lo que la exponía a las masacres. Así, el Ejército había borrado del mapa aldeas enteras con su campaña de «tierra arrasada» (p. 90). Peor aún, Marcio había denunciado, en el entorno internacional, que: «la dirigencia guerrillera guatemalteca era tan responsable de la masacre de más de cien mil indígenas desarmados» (p. 90) como lo era el Ejército. Eso provocó la tortura psicológica de Marcio.

Algunos acontecimientos relatan experiencias que el propio autor vivió —así lo sostiene— cuando criticó abiertamente las decisiones guerrilleras (véase *Señores bajo los árboles* y *Los que se fueron por la libre*). En la novela, durante su estancia en Nicaragua, —con la guerrilla ya en el poder— a Marcio lo calumniaron sus propios compañeros y hasta lo juzgaron. Cuando lo iban a fusilar, una guerrillera nicaragüense lo ayudó a irse a Costa Rica para reponerse de sus heridas. Ya repuesto, regresó a Nicaragua, a servir como médico en las tropas del Ministerio del Interior, las cuales combatían a la Contra. Nuevamente lo apresaron por haber externado opiniones como «en El Salvador, la guerrilla avanza, mientras que en Guatemala está militarmente muerta» (pp. 30-31). Lo habían calumniado debido a: «conflictos entre un comandantito que quiere ser el jefe de todo y un intelectual que piensa y critica y propone soluciones, y es eliminado por no alinearse con el mandamás» (p. 31). Además, Marcio había revelado que en Guatemala los guerrilleros perpetraban masacres en aldeas indígenas porque a veces sus habitantes se negaban a incorporarse a un grupo armado, debido a que ya estaban comprometidos con otra organización guerrillera. Esas y otras declaraciones le valieron que lo apresaran, aplicándole tortura psicológica estandarizada «que los cubanos aprendieron de los soviéticos y que les enseñaron a los nicaragüenses» (p. 31). Eso mató las ilusiones ideológicas de un Marcio que expresa la siguiente sentencia: «yo ya no creo en que la izquierda guerrillera sea una solución a nada» (p. 30).

Desde el periodo comprendido entre septiembre de 1996 y enero de 1997, Morales había publicado —en el diario Siglo XXI de Guatemala—

una serie de testimonios en forma de folletín. En 1998, esos testimonios se publicaron, como libro, con el título de *Los que se fueron por la libre (historia personal de la lucha armada y la guerra popular)*. En dicha «historia personal», el autor había revelado sus diferencias con la guerrilla guatemalteca, especialmente con las organizaciones que a partir de 1982 integraron la URNG. La estrecha relación que se aprecia en el clima de *Jinetes en el cielo* en relación con *Los que se fueron por la libre* aclara en gran proporción el posicionamiento del autor de *Jinetes en el cielo*. *Los que se fueron por la libre* revela acontecimientos que evidencian la corrupción de los grupos guerrilleros y, fundamentalmente, desnuda las pugnas intergrupales manifiestas en la siguiente expresión lapidaria: «La izquierda siempre fue antropófaga de sí misma. Ya para entonces la ORPA y el EGP sobre todo, habían empezado su campaña de calumnias contra el Ixim» [contra el MRP-Ixim] (Morales, 1998: 83). Peor aún:

En un frente nuestro cerca de la frontera con México, la gente del EGP había llegado a unas aldeas organizadas y amenazado con la muerte a quienes no se pasaran a su organización. Los *egipcios* [es decir, miembros del EGP] habían exigido también a nuestros compas que izaran la bandera del EGP en sus aldeas. Ante la negativa de los compas nuestros, los *egipcios* procedieron a fusilar a 32 compañeros del Ixim y a torturar a otros 20 (Morales, 1998: 92).

Desde Nicaragua, Mario Roberto Morales denunció el hecho. Eso motivó —dice— que tanto cubanos como sandinistas restringieran su apoyo a la URNG. La actividad crítica del MRP-Ixim, respecto de la conducción que desde 1982 venía realizando la comandancia general de la URNG, fue decisiva para que Cuba y los países socialistas se percataran de la mentira en los informes militares lanzados por la URNG al campo internacional. Según estos informes, a la altura de 1983, la guerrilla *casi casi* había acabado con el Ejército de Guatemala. La referida denuncia derivó —sostiene Morales— en la

pérdida de buena parte del apoyo internacional que la URNG recibía del mundo socialista (Morales, 1998: 92 y 93).

Como es de suponer, éste es el telón de fondo de *Jinetes en el cielo*, una novela de síntesis en la que Morales expresa, varios años después de la firma de los acuerdos de paz, lo que en su consideración significó la lucha armada. Eso permite comprender el balance que, desde 1994, ya hacía de la citada firma aún en proceso: los acuerdos de paz son «la mayor estafa histórica cometida por cúpulas de poder en contra del pueblo guatemalteco» (Morales, 2007: 17).

Consideraciones finales

La brutalidad con la que fueron coaccionadas varias comunidades de la provincia guatemalteca durante el conflicto armado ha sido revelada por la mayoría de quienes han expresado su punto de vista; existen, sin embargo, voces que difieren acerca de la autoría y de las cifras de las masacres; voces no del Ejército, sino de intelectuales escépticos que consideran cifras por debajo del promedio calculado por la mayoría. Cifras tan distantes —por cierto— de las establecidas por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) y por el informe del proyecto REMHI.

El promedio de cifras se establece en 150 000 muertos más unos 50 000 desaparecidos —un total de 200 000 la cantidad de víctimas—. Según Carlos Sabino, sin embargo, esa cantidad —*inflada*— debería reducirse a unas 37 000 víctimas (!) (Sabino en Díaz Villanueva, 2014: 15m, 50s-19m, 40s).

Sirva esta diferencia —sólo a manera de ejemplo— para darnos una idea de cómo el conflicto armado ocurrido en Guatemala fue también —lo es aún— una guerra de palabras. Uno y otro bando han alzado la voz para defender su posición frente a la guerra. En el recuento de hechos, se trata de una guerra que todo mundo creer haber perdido. Quienes sobreviven —militares o guerrilleros— toman la

palabra para defender sus posicionamientos, prolongando el conflicto armado a la zona del discurso.

Lo rescatable es que, durante los últimos años, se han manifestado voces diversas con base en las cuales podría hacerse un balance de lo sucedido en Guatemala entre 1960 y 1996. Según nuestra posición, resulta inocultable la violencia ejercida por el Estado con el propósito de contrarrestar el avance de la guerrilla. Por más que sus voces autorizadas se empeñen en negar las masacres como una política de Estado y atribuyan los hechos como «casos aislados» a impulsos personales de mandos castrenses que —si así hubiese sido— habrían incurrido en flagrantes desacatos a la autoridad;⁴ o, peor aún, insistan en negar estos hechos, lo cierto es que las violaciones existieron —ejercidas tanto por el Ejército como por la guerrilla, aunque en proporciones desiguales—.

El conflicto no se reduce a la autoría de las masacres. La literatura guatemalteca de los últimos años ha contribuido significativamente a conocer diferentes situaciones que marcaron los derroteros de la guerra interna. En ese sentido, *Jinetes en el cielo* resulta una novela excepcional debido a la sugerente revelación de las relaciones internas —de los conflictos internos— que establecieron quienes integraban los grupos guerrilleros. *Jinetes en el cielo* no es un documento aislado. Varias novelas, entre las que podríamos citar *Los compañeros* y *En el filo*, de Marco Antonio Flores, y *Sopa de caracol*, de Arturo Arias, refieren diferentes conflictos internos que marcaron la relación entre los miembros de distintas organizaciones guerrilleras. Lo mismo se aprecia en el caso de testimonios. Bastaría una mirada a *Los días de la selva*, de Mario Payeras, o a *La guerrilla fue mi camino*, de Julio César Macías (César Montes), para constatar que incluso conductas contrarias a la disciplina —robarse un poco de comida en circunstancias de declarada austeridad— dio motivo

⁴ Véase el posicionamiento del exmilitar Gustavo Adolfo Díaz López, en su libro *Guatemala en llamas* (Guatemala, Óscar de León Palacios, 2013).

a ejecuciones —*ajusticiamientos*, le llamaban elocuentemente los involucrados—.

Sirvan estas rápidas alusiones para darnos una idea de todo cuanto significó pertenecer a una organización guerrillera. Una vez revelados los hechos, queda pendiente la tarea de interpretar —como sugerían Pilar Calveiro (2013) y Graciana Vázquez (2012)— los niveles de responsabilidad que cupieron a cada uno de los involucrados.

ENTREVISTAS

La solemnidad es uno de los grandes males del mundo¹

Carlos López

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Consciente de que hay mucha melcocha romántica dispersa por todos lados y de que los agelastas quieren imponer el reino de la solemnidad en un mundo cada vez más desquiciado, atiborrado de esquematismos, cuadrado, donde casi no hay cabida para las utopías, el poeta —denominación que, de entrada, rechaza— Mario Roberto Morales, autor de las novelas *Los demonios salvajes* (1977 y 1993), *El esplendor de la pirámide* (1986 y 1993), *Señores bajo los árboles* (1994), *El ángel de la retaguardia* (1997) y *Los que se fueron por la libre* (1998); de los ensayos *La ideología y la lírica de la lucha armada* (1994) y *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón* (1999 y 2002), y del libro de cuentos *La debacle* (1969 y 1998), eligió una forma difícil de poetizar, el epigrama, género en el que ha publicado *Epigramas para interrogar a Patricia* (1982) y *Epigramas* (1990). Ahora, reúne todas sus piezas de este tipo en *Epigramas de seducción y rituales para purificarse* (México, Praxis, 2004). Con este escritor, que es además doctor en literatura y cultura latinoamericanas por la Universidad de Pittsburgh y profesor en la Universidad de Northern Iowa, es la siguiente conversación.

¹ Entrevista publicada en el portal digital *Narrativa y ensayo guatemaltecos*, el 18 de octubre de 2010.

Carlos López: «Mis versos están muy lejos de toda ampulosidad y mi musa no se enfatúa con el manto extravagante de la tragedia», dice Marcial en el epígrafe con que abre su libro más reciente, *Epigramas de seducción y rituales para purificarse*. ¿Es éste un homenaje al poeta latino más que un *ars poetica* que usted suscribe?

Mario Roberto Morales: El epígrafe es las dos cosas. Es un homenaje a Marcial, a quien considero un epigramatista magistral; y expresa también mi adhesión a su poética, que es la misma de las *Sátiras* de Juvenal y del *Satiricón* de Petronio. En realidad, esta estética es una ética contra la solemnidad, que es uno de los grandes males del mundo desde tiempos inmemoriales. No es casual que el epigrama y la sátira florecieran primero en sociedades como la griega y la romana, que mantenían un acartonamiento a toda prueba en su cultura oficial, mientras en su vida privada reinaba la liviandad y el hedonismo, y en sus prácticas económica y militar el pragmatismo y la crueldad. Cualquier semejanza con los imperios contemporáneos que padecemos es pura, prístina y cabal coincidencia, y es de esperar que broten las sátiras y los epigramas que los expongan y ridiculicen. El epigrama denuncia la hipocresía de la solemnidad en todos los órdenes de la cultura. Y eso es lo que hace Marcial, entre otros.

Los poemas «Patricia literaria» —«Antiguamente, la poesía se usaba/ como un instrumento para lograr firmes propósitos./ En estos días, los poetas la han convertido en un ejercicio/ válido en sí mismo, autosuficiente»— y «Patricia antiliteraria» —«Que no te interesan para nada la poesía ni los poetas?/ Formidable Patricia, contigo se puede ir al grano»— ¿son su legado a la historiografía crítica de la literatura, una declaración de principios, una bofetada a la tradición poética arcaica, a los alfabetizados que se dedican a rimar, a los analfabetas recitadores, a los mecánógrafos de pensamientos?

Es todo eso, comprimido en mi percepción de la «poesía» como un ejercicio fuera de mi alcance. Las comillas en la palabra «poesía» remiten a la versificación rimada y medida, y también a la imaginaria rebuscada, a las metáforas «audaces» y a todos los «ismos» poéticos. Jamás —y esto es una confesión grave que no quisiera que fuera confundida con (falsa ni verdadera) modestia— me he considerado un poeta. Quizás mi epígrafe debiera decir: «mi musa no se enfatua con el manto extravagante de la poesía». Por eso, el epigrama me sirve. Porque el género no exige versificación alguna ni requisito formal poético ninguno. De hecho, puede brotar en prosa, como «prosema», como «texto» simplemente, como afirmación o negación manifiestas. Es el género más apropiado para «hablar poco y claro». Como dijo el dermatólogo: «para ir al grano», y hacer poesía que sirva para algo.

¿Para qué sirve la poesía?

Pues a mí me gusta pensar que todavía puede servir para lograr firmes propósitos concretos, como por ejemplo para seducir. Y me satisface que por lo menos los «Epigramas a Patricia» lo hayan logrado. Resulta que cierto amigo mío que se iba para Canadá me pidió permiso para usar estos epigramas cambiando el nombre de Patricia por el de su futura amada, y también para firmarlos con su nombre. Pensando en la poesía como instrumento para lograr firmes propósitos, lo autoricé de buena gana para que usara mis piezas como le pareciera en su futuro ejercicio de seducción. El resultado fue un romance tórrido, una boda repentina y un hermoso niño canadiense. Aunque este matrimonio acabó en divorcio unos años después, los epigramas probaron su eficacia en el firme propósito para el que fueron creados. Pero la poesía no sólo sirve para seducir. Sirve para revelar al poeta y al lector realidades propias todavía no descubiertas y cuyo inesperado conocimiento alegra y

conmueve como un niño se alegra y conmueve cada vez que descubre algo nuevo. La poesía que no logra hacer esto, no cumple su función lúdica ni su función cognoscitiva, y es contra la que me rebelo escribiendo epigramas.

Sus epigramas exploran temas novedosos dentro del género; por ejemplo, el de la política y el de la guerra. ¿Tiene esto que ver con su antigua militancia política o con su actividad intelectual crítica presente?

Bueno, exploro las posibilidades del epigrama en el melodrama boleril, la sofística, los cantares, salmos y proverbios bíblicos, las mentalidades «de izquierda» y la teoría de la guerra popular, entre otros espacios culturales. Lo de la guerra, así como las piezas que se refieren a «la izquierda», responden a experiencias militantes. Los «Epigramas a », que están hechos según principios teóricos de la guerra popular, fueron escritos en la Nicaragua sandinista, cuando todos estábamos preparados para una invasión estadounidense que nunca llegó y que nos dejó vestidos y alborotados. Quería averiguar hasta dónde se podían unir el amor y la violencia en un epigrama. En realidad, este libro es una indagación de las posibilidades del epigrama allende sus moldes clásicos. Por otro lado, mi actividad crítica en el periodismo de opinión tiene casi siempre un tono epigramático. Mismo que me granjea enemistades entre las buenas conciencias solemnes, y muy buenos amigos entre la gente inteligente.

En arte, ¿«tu ideología sólo puedes expresarla con la imagen poética»?

Esta afirmación, y las que siguen en este epigrama que usted cita, reproduce uno de los axiomas que postulaban los manuales

soviéticos sobre estética que los jóvenes e idealistas profesores-guerrilleros usábamos en la Universidad de San Carlos de Guatemala a fines de los setenta y principios de los ochenta. Algunos todavía los siguen usando, aunque usted no lo crea. A pesar de que yo andaba metido de plano en la militancia, el epigrama al que usted se refiere tiene en cuenta el esquematismo mortal de esos manuales. Espero que eso se note. Si no, habrá fracasado como epigrama.

¿Qué pensó el novelista de asuntos políticos cuando hizo los *Epigramas de seducción*?

No pensó. Fue capaz de sentir. Lo que digo en los epigramas no podía haberlo dicho en una novela o en un ensayo. No hay duda de que el corazón es más modesto que el cerebro. De donde se deduce que es mucho más fácil ser un novelista prolífico y un analista certero que un epigramatista regular.

¿Cómo, con una actividad literaria desarrollada en el largo aliento, logró condensar en una de las formas más breves su discurso poético?

Ha de ser porque cuando soy capaz de sentir solamente, sin pensar, eso me capacita a su vez para no explicar ni desarrollar nada y para limitarme a expresar lo que siento, lo cual de seguro es poco, pero intenso. Además, la brevedad es cómoda. Tengo un libro inédito de textos brevísimos. Últimamente no he escrito novelas, aunque sí ensayos largos, porque creo que eso conviene al momento que vive mi país. Por la misma razón escribo artículos de análisis y crítica política y cultural en los que exploro posibilidades ensayísticas ligadas a la sátira y al tono epigramático. Pero el epigrama como tal, a mí me viene muy de vez en cuando, tal vez porque soy demasiado celoso con mis sentimientos.

Me he observado, y he comprobado que más o menos cada diez años me asalta una racha de epigramas. Esto tiene la ventaja de no contribuir a engrosar las legiones de poetas y las toneladas de poemarios «serios» que proliferan penosamente, a pesar de que el ambiente se encuentra ya suficientemente saturado de melodrama y solemnidad.

En sus versos hay música interna. ¿Influyó en usted la música popular para escribir sus poemas o es uno más de sus sarcasmos?

Influyó el bolero en algunos. En otros, la balada romántica. Y, sí, yo uso esos registros con sarcasmo, con ironía, con burla. Y con gusto. Es mi manera de hacerle eco a la cultura de masas latinoamericana en la que estoy inmerso desde que era un niño. Todos estamos inmersos en ella, para bien y para mal. Hay en algunos de los epigramas ciertas frases que son fórmulas del bolero, imágenes de la canción ranchera, del valsecito peruano. Todo, envuelto a menudo en formas románticas con las que juego al equilibrista que oscila entre el escarnio y la cursilería, parado en el filo de una brevedad en la que el silencio —lo que no se dice— juega un papel crucial en la estructura semántica de cada pieza. Es un juego peligroso, pero emocionante y muy divertido.

¿Cuáles son las estaciones de los poemas de su libro? ¿Qué distancia hay entre los «Epigramas a Patricia» y «Un epigrama solitario»?

Escribí los «Epigramas a Patricia» en 1980, en plena crisis sentimental —la misma que abordé frontalmente en la secuencia que sigue a la de Patricia—. El «Epigrama solitario» lo debo haber escrito en el año noventa y ocho, quizás. Pero la última serie es la de los «Epigramas del silencio», que escribí este mismo año de 2004. Es

más, el último lo hice ya sobre el texto diagramado, en una de las computadoras de la editorial Praxis. Entre la primera y la última secuencia hay veinticuatro años. Así es como a mí me viene la poesía, digo, el epigrama. Por eso insisto en que no soy poeta. Ni me interesa serlo. En todo caso, me gustaría pensar que soy un epigramatista.

¿Qué sirve más para sobrevivir a los combates amorosos, la sabiduría estoica o la esperanza de la reincidencia?

Sin duda, la esperanza, la disciplina, el rigor estoico de la reincidencia. Pero esto no debe tomarse como que cada secuencia de mis epigramas corresponde a una mujer de carne y hueso, y como que yo soy un seductor profesional. Los nombres femeninos suelen ser pretextos para cantarle al amor, como bien saben hasta los críticos literarios. Claro que esto tampoco es siempre así y puede darse el caso de que en verdad exista una mujer real entre tanto canto al amor abstracto. El dato, sin embargo, me lo guardo por el momento.

Confucio hablaba sobre «el deber de desarrollar/ y restituir la claridad primitiva/ al principio luminoso de nuestra razón». También decía el filósofo que «Es mejor prender una vela que maldecir las tinieblas». Usted, ¿qué prefiere?

De plano, prender la vela. Aunque la tentación de maldecir las tinieblas con distanciamiento y sarcasmo es muy fuerte. Si entendiéramos por «prender la vela» escribir epigramas, con eso salvaríamos la dicotomía. Yo soy un optimista irredento. Por eso escribo sátiras y epigramas y a menudo pinto todo de negro. Porque tengo esperanza en el género humano, a pesar de que las corporaciones, los políticos y las masas que los apoyan se dedican minuciosamente a desmentir a los optimistas. El optimismo es un vicio. Pero es muy

útil si uno no permite que se convierta en una irresponsabilidad, en un «dejar hacer, dejar pasar», en una cobardía. El mío es un optimismo pesimista y crítico, epigramático. Que no es lo mismo que un pesimismo optimista, trágico o cómico. Por eso mi musa es la misma que la de Marcial.

¿«Ha terminado la época de los epigramas y los versos»? ¿Éste será el adiós del poeta? ¿Resistirá la tentación de las musas o buscará otras formas de expresión?

Creo que ya no escribiré epigramas «de amor» o seducción, pero quizás sí epigramas de alguna otra cosa, además de sátiras —las cuales disfruto mucho haciendo—. Quizás por eso la última secuencia de mi libro se llama «Epigramas del silencio», porque acallaré mis cantos al amor. ¿Por qué? Pues porque cuando uno satisface la carencia que lo hace persistir en un género o tema, se acaba esa vena poética y surge otra. Ay de aquel escritor que persista neciamente en un género literario o en un estilo de vida. Su alma se secará como una hoja al sol, devendrá un «gran mal escritor» porque su ira lo hará escribir demasiado y, en consecuencia, ganará premios manipulados por el mercado editorial y publicará innumerables páginas prescindibles, ofendiendo así a los lectores que se vengarán de él aplicándole la ignominiosa pena de la *speed-reading*. Pueden salvarlo —por corto tiempo, claro— los críticos literarios amigos suyos. Pero éste no es un gran consuelo si el escritor de marras tiene dos dedos de frente y es capaz de darse cuenta de que, ante la ausencia de originalidad, uno siempre puede dedicarse, como diría Cioran, al plagio... o a la crítica. Si logra comprender esto, quizás pueda también atreverse a escribir, aunque sea un epigrama solitario alguna vez en su solemne vida.

La nuestra no es una intelectualidad orgánica con su pueblo y su país, sino que vende sus servicios al mejor postor¹

Irene Yagüe Herrero

Periodista, cronista y productora audiovisual independiente (España)

La firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y la guerrilla, en 1996, creó las condiciones, según Mario Roberto Morales, para la entrada al país del capital de las corporaciones transnacionales y del financiamiento de la cooperación internacional. Estos fenómenos, junto a la expansión del crimen organizado, transfiguran de manera radical el paisaje político, económico y social de la Guatemala contemporánea. Es de ahí de donde parte el escritor para la construcción de su más reciente libro, *Jinetes en el cielo*, que fue finalista hace unas semanas del prestigioso Premio Herralde.

Partiendo del contexto histórico en el que se desarrolla esta novela, que será publicada en unos meses por la editorial mexicana Vaso Roto, Morales reflexiona en esta entrevista acerca de la situación del país.

Irene Yagüe Herrero: ¿De qué trata *Jinetes en el cielo*?

Mario Roberto Morales: *Jinetes en el cielo* es un *thriller* que rondó mi cabeza durante años. Fue durante un tour con mis estudiantes en España cuando se me ocurrió escribir. Tiene que ver con un suceso que puso en peligro la firma de los Acuerdos de Paz entre la guerrilla y el gobierno, en 1996, cuando uno de los grupos guerrilleros llevó a cabo

¹ Entrevista publicada en el portal digital del *Diario de Centroamérica*, el 19 noviembre de 2010.

el secuestro de una señora de la familia Novella, del monopolio del cemento. La policía capturó a los secuestradores, entre los que se encontraban el comandante *Isaías* y otro guerrillero con pseudónimo *Mincho*. Al final, tanto ORPA como el ejército negaron conocer a *Mincho*. Todo esto formaba parte de un plan entre militares y guerrilleros para realizar tres secuestros y así conseguir el dinero que aseguraría el retiro dorado de los comandantes insurgentes. Cuando Ríos Montt se entera, amenaza con destaparlo todo. Es en ese momento donde se ubica la acción, que será analizada con cierto cinismo y desapego por dos corresponsales de prensa extranjera, que más tarde acabarán involucrados en los hechos. La novela empieza en Guatemala, sigue en México y termina en Madrid.

¿Por qué sitúa la acción en el momento de la firma de los Acuerdos de Paz?

La firma de la paz se volvió tan importante porque significó la entrada en el país de las transnacionales. Naciones Unidas no sólo presionó para que los acuerdos se firmaran, sino que, además, los financió porque le interesaba ser punta de lanza del proyecto de ingreso de las corporaciones extranjeras, para lo que compró a la dirigencia guerrillera de la URNG a cambio de su neutralización política.

La paz es el parteaguas entre la Guatemala del conflicto armado y la Guatemala de ahora, en la que la cooperación internacional manda. Por otro lado, la paz era un proyecto que convenía a la oligarquía, porque le dio pie para comenzar una ola privatizadora. También a los mismos militares opuestos a la firma de la paz, que tomaron el control del crimen organizado, de la trata de personas y del narcotráfico. No hay que olvidar que la oligarquía aquí tiene tres servicios privados de inteligencia que se espían mutuamente. Es fascinante imaginar ese mundo subterráneo de los servicios de

inteligencia, que se mezcla con la inteligencia militar y naturalmente con los dos grandes servicios de inteligencia omnipresentes en el mundo, la CIA y el Mosad israelí.

¿Se podría decir que la ficción se crea a partir de la realidad más inmediata?

A mí me parece una maravilla que la oligarquía de este país se haya desenmascarado como delincuencia, es decir, como los autores de una limpieza social, de asesinatos, contrabando... me parece fascinante para la ficción. Hace mucho tiempo que dejé atrás esta obsesión por la objetividad de las ciencias sociales. Prefiero volver a la ficción porque me permite plasmar inquietudes que tal vez son más imaginativas que analíticas, pero que surgen del análisis. Y me permite hacerlo con impunidad. Ahora, después de diez años sin escribir novelas, doy un viraje al darme cuenta que la época que yo había retratado en mis cinco novelas anteriores ya ha pasado y que ahora estamos viviendo una etapa caótica que hay que teorizar y novelar.

¿De dónde surge el título?

El título viene de una vieja canción *country* que se llama *Horseriders in the sky*, que es la alucinación de un tipo que ve una manada de reses y de un grupo de vaqueros arriándolas con furor y hacia ninguna parte. A mí se me antoja que van hacia un abismo y que la metáfora expresa muy bien el estado psicoemocional de Guatemala después de tanta violencia, con tanta gente con estrés postraumático sin tratar. Hay mucha perturbación emocional debida al terror de la contrainsurgencia. Y esa gente que fue afectada siendo niños, ya son adultos. El perfil del guatemalteco ha cambiado mucho en los últimos veinte años, con la irrupción del mercado y los consumos

globalizados, que implican la transnacionalización de la producción de mercancías. Esto implica que las mercancías estadounidenses se producen en el tercer mundo, bajando los costos y dando acceso a las masas a este tipo de productos. Así, las masas tienen la ilusión de estatus circunscrita a la posibilidad de un consumo. Es curioso que muchas chicas que entran a la prostitución hoy día, de entre dieciocho y veinticinco años, a menudo sean estudiantes que quieren comprarse algo, como un teléfono móvil caro o una cirugía estética. Eso no se veía antes en América Latina porque la prostitución estaba ligada a necesidades económicas urgentes.

Decía que a partir de 1996 se creó una Guatemala dependiente de la cooperación internacional y de las empresas extranjeras con las que la oligarquía nacional se asocia.

Sí, la firma de la paz creó condiciones para que ingresara capital corporativo transnacional del cual la oligarquía se hace socia minoritaria porque no está en disposición de competir. El ejemplo clásico son los supermercados Paiz que ahora son Walmart y en ese proceso lento van también los monopolios del cemento, de la cerveza y de las bebidas alcohólicas. Se trata de una oligarquía improductiva porque todos sabemos que la economía de este país se sostiene gracias a las remesas de los emigrantes ilegales y de los narcodólares que mantienen el sistema bancario funcionando. También se inició una ola privatizadora fraudulenta cuando el presidente Arzú tiró a la basura toda la política económica de Estado y la puso en manos de la cooperación internacional. Ésta entra y empieza a financiar erráticamente a la sociedad civil y a la sociedad política, de tal manera que el resultado a la vista es una sociedad civil dispersa y con animadversiones entre sí debido a la competencia por los financiamientos. El Estado se debilita vía privatizaciones y surgen grupos paralelos que pueden actuar con total impunidad.

¿Cree que esta impunidad se ha visto debilitada tras los últimos encarcelamientos de grandes empresarios y de líderes políticos?

Sí, las imágenes en la prensa de «los buenos» en la cárcel son muy educativas para la población. Antes de la CICIG, todo el mundo percibía que los grupos paralelos estaban conformados por gente de clase media y pobrerías con aspiraciones de ascenso social, que también se da, pero no se pensaba en los grupos burgueses y oligarcas. Ahora se ha destapado que tal vez fue más corrupto el gobierno de Óscar Berger que el de Alfonso Portillo, a pesar de que el de Portillo eran los clasemedieros igualados de los que se quejaba la oligarquía. La prensa nunca denunció actos anómalos en el gobierno de Berger como sí lo hizo en el de Portillo. Las cortinas de humo que lanzaron los servicios de inteligencia sirvieron como telones, como decorados entre los que escoger para explicarse lo que pasó. Por eso, tenemos una ciudadanía desinformada, aparentemente muy politizada en lo emocional, pero sin capacidad de análisis. Eso explica las simpatías políticas por ciertos candidatos incapaces, que realizan concesiones para tener a la sociedad contenta y callada.

Como lo es el hecho de utilizar discursos que no se cumplen o sancionar leyes que nunca se respetan al pie de la letra.

La sociedad asumió una serie de criterios traídos por profesores estadounidenses, como el multiculturalismo, la acción afirmativa, la corrección política, que son un verdadero cáncer. El tema de los culturalismos, de esas reivindicaciones de reconocimiento de mi identidad, de mi diferencia, que acaban siendo actitudes inocuas porque los gobiernos siempre pueden hacer concesiones al respecto ¿Quieren una ley contra el racismo? Aquí la tienen. En este sentido, yo siempre utilizo el ejemplo de Evo Morales, quien primero movilizó indígenas cocaleros, acumuló fuerzas, y ahora,

un par de años después de estar en el poder, empezó a hablar de diferencia cultural, de respeto a los pueblos indígenas, pero no antes. Eso es lo que creo que fue determinante en su victoria. Aquí no, aquí el culturalismo indígena es lo que prima porque es lo que financia la cooperación internacional. Hemos llegado a un extremo en el que el movimiento sindical, el campesino y el popular, al estar debidamente financiados, no funcionan y son débiles en el sentido de que, si se acaba el financiamiento, se acaba el movimiento. Otra cosa que hizo la cooperación internacional fue desarticular a la clase intelectual que había aquí. Ahora todos se encuentran debidamente organizados en institutos de investigación financiados por la cooperación, hasta el punto de poder decir que mis colegas se han vuelto intelectuales mercenarios. Uno ve que lo que se investiga es para lo que hay dinero en los países que ponen la plata. Entonces, la nuestra no es una intelectualidad orgánica con su pueblo y su país, sino que vende sus servicios al mejor postor. Eso ha prostituido toda la producción intelectual que desde 1954 dejó de ser vigorosa.

¿Por qué cree que es así?

Ahora lo que tenemos es un populacho consumista, ignorante, cada vez más hedonista e irresponsable. Y una clase política con discursos erráticos y demagogias baratas, como que el guatemalteco es laborioso y bueno. Esto proviene de un sistema educativo deshisto-
rizado y de la influencia televisiva con toda la ofensiva de *marketing* que se dio en los años noventa y que creó unas masas ilusionadas de pasearse por los centros comerciales *chic* no para comprar, sino para ver o para tener la experiencia social de estar ahí. Y eso los políticos lo saben, lo perciben. Es realmente un intelicidio lo que se ha hecho con la ciudadanía de este país.

¿Puede haber cambios?

Yo veo en algunos grupos juveniles la inquietud que no veía hace, por ejemplo, cinco años, de participar en política y de calificarse para hacerlo porque salen muy mal de las universidades. El grupo intergeneracional es un grupo heterogéneo —no se puede decir que sea de izquierdas— que se está preparando y que fue el que desmanteló ProReforma. Ellos deconstruyeron la propuesta jurídicamente. Tienen la conciencia de que esto está mal, de que no hay opciones y de que las opciones hay que crearlas desde una mirada intelectual con el fin de diseñar un futuro. Ahí puede haber una simiente, pero el cambio dudo que sea inmediato porque no hay todavía una fuerza política que esté pensando en unificar y hacer converger fuerzas afines para contrarrestar a la oligarquía o al menos negociar con ella desde una posición de fuerza. Los partidos negocian feudos políticos, que cada uno controla de manera inconexa.

La propuesta de ley de extinción de dominio trata de confiscar en favor del Estado todos aquellos bienes provenientes de actividades ilícitas, como el narcotráfico, el lavado de dinero y la corrupción; y, a la vez, deja sin valor el antejuicio para funcionarios públicos. ¿Su aprobación sería un gran paso?

Sería muy útil para continuar con ese proceso de acostumbrar a la ciudadanía al hecho de que es posible aplicar justicia —aunque sea puntualmente y de vez en cuando— y atacar la propiedad de este empresariado ilícito, de esta economía informal del delito organizado. Es un procedimiento estratégico para neutralizar su influencia, ya que no sólo confiscaría propiedades inmuebles, sino también financieras, flujos económicos. El encarcelamiento de Giammattei, que sí debería estar acusado de ejecución extrajudicial y no sólo de asociación ilícita, la captura de Viemann y el asunto de Sperisen en

Suiza, vienen a aflojar la estructura férrea oligárquica. Y si esta ley se aprueba contribuiría enormemente a esto. Porque incluso para las derechas liberales más intelectualizadas el verdadero obstáculo para que se desarrolle el capitalismo en este país es la oligarquía, quien además vende la idea de que es la izquierda la que lo dificulta.

Los indígenas y la estrategia de guerra popular en Guatemala¹

Ángel Rodolfo Palma Cruz
Secretaría de la Paz (Guatemala)

Esta entrevista se llevó a cabo cuando elaboraba mi tesis de Licenciatura en Antropología, de la Escuela de Antropología, Arqueología e Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Con Mario Roberto Morales coincidí en el Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim (MRP-Ixim), pero por razones de compartimentación no nos habíamos conocido. La información que Morales amablemente me proporcionó en esta entrevista se ajustaba a la información que yo requería; por lo tanto, satisfizo con creces mis expectativas, sobre todo si se toma en cuenta el contexto de la participación del entrevistado en la Dirección Nacional del MRP-Ixim.

Ángel Rodolfo Palma Cruz: ¿Cuál es su opinión respecto a las posturas ideológicas de la organización revolucionaria Nuestro Movimiento (NM), que después se convirtió en Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim (MRP-Ixim), en cuanto a la participación de los indígenas en la lucha revolucionaria de Guatemala durante 1976-1982?

Mario Roberto Morales: Yo mismo tuve a mi cargo la redacción de un documento que se llamó *Línea de masas del MRP-Ixim*, en el que la organización definía la incorporación de los indígenas a la guerra popular bajo criterios de clase social y no sólo de etnia. En esto di-

¹ Entrevista publicada en el portal digital *La Haine*, el 2 de junio de 2012.

ferimos de los documentos *Racismo I y II*, de la ORPA que, junto al MRP —aunque estos nombres aún no existían—, había constituido la Regional de Occidente de las FAR, la cual se fragmentó en estas dos facciones en 1976, debido a diferencias que tuvieron que ver con esta concepción del indígena como sujeto revolucionario, con terminar la fase militar de acumulación de fuerzas y no esperar a que el EGP se desgastara —que era el criterio de la ORPA— y con una política de autonomía de los movimientos de masas respecto de la dirigencia guerrillera, con la que creíamos que debía haber coordinación y no subordinación.

¿Cómo considera que conceptualizaron los indígenas su participación en la lucha revolucionaria durante 1976-1982?

En el caso del EGP, los indígenas se vincularon a las guerrillas por medio de Acción Católica e inspirados en nociones de la Teología de la liberación. En el caso de la ORPA, lo hicieron por medio de nociones indianistas que se parecían demasiado a las de Sendero Luminoso, influidas por el libro de Carlos Guzmán Böckler y Jean-Loup Herbert, *Guatemala una interpretación político-social*. Y en el caso del MRP, se intentó reclutarlos por medio de una conciencia de clase para-sí, por lo cual nosotros nos centramos en formar cuadros —indígenas— y no tanto en organizar poblaciones civiles —indígenas— de apoyo a los guerrilleros ladinos, como hicieron las otras organizaciones, para luego dejarlas desprotegidas —debido a su renuencia a movilizar a la población civil junto a los guerrilleros— frente al ejército cuando éste aplicaba su táctica de «quitarle el agua al pez».

¿Cómo se contrasta la conceptualización anterior con la de los indígenas que participaron en la lucha armada en los años sesenta y hasta 1975?

La lucha armada de los sesenta se ubicó geográficamente en la capital y el oriente, en donde la población indígena no era significativa. La gran excepción a la militancia ladina de estas guerrillas fue la llamada Columna Kaqchikel, que organizó Turcios Lima, al mando de Román López, «Pascual», de sonadas acciones guerrilleras rurales en oriente. Además, la estrategia fue foquista, y consecuentemente se pensó que las masas apoyarían a los guerrilleros como había ocurrido en Cuba. La influencia nociva de la esquematización que Régis Debray hizo de la experiencia cubana en *¿Revolución en la revolución?* llevó a suponer que se podía obviar «el análisis concreto de la situación concreta».

¿Cómo percibe que fue la receptividad de los indígenas respecto al discurso y propuesta ideológica de la ORPA, NM y MRP-Ixim?

Fue escasa. La incorporación masiva de indígenas que desbordó al EGP en el campo fue hecha por Acción Católica, la cual se aseguraba del apoyo de un Principal, y con él se iba la aldea entera. La consecuencia fue que la guerrilla no pudo armar ni entrenar ni movilizar a tanta gente y por eso la dejó desprotegida ante el ejército. Además, cuando la primera columna del EGP atrajo al ejército a la zona del Ixcán a principios de los setenta, ajusticiando al «Tigre de Ixcán», los indígenas se vieron obligados a optar por la guerrilla o por el ejército, según fuera su situación, su ubicación y su circunstancia inmediata. Eso polarizó a los indígenas en la zona y los llevó a matarse entre sí mediante Patrullas de Autodefensa Civil, guerrillas y soldados regulares.

¿Cuál fue la concepción revolucionaria o postura ideológica de Édgar Palma Lau acerca de la participación de los indígenas en la lucha revolucionaria, en el contexto del debate interétnico surgido en esos

años dentro de la Universidad de San Carlos y dentro de algunos grupos guerrilleros —ORPA, NM, MRP-Ixim— o movimientos revolucionarios estudiantiles en los cuales él participó?

Debate interétnico no hubo en Guatemala sino hasta los años noventa. Lo de la USAC fue un debate ideológico-académico entre los seguidores de Severo Martínez y su *La patria del criollo*, y el libro de Böckler y Herbert. Édgar estuvo muy influido por las concepciones de estos dos últimos, las cuales eran indianistas y culturalistas, inspiradas en las inquietudes antropológicas francesas de la época, en relación con las luchas de liberación de los países africanos bajo el colonialismo francés, como fue el caso de Argelia y las correspondientes teorizaciones de Frantz Fanon —un intelectual nacido en la Martinica y, por tanto, latinoamericano—. Después, Édgar evolucionó a posturas más remitidas a la clase social y a los criterios de organización económica, por encima de las consideraciones culturales y de etnia «a la francesa». Pero ya no vio el fruto de esta discusión, pues cayó en combate antes de que yo terminara la *Línea de masas*.

¿Cuáles fueron las diferencias teóricas e ideológicas en la ORPA, que provocaron su escisión y que dio origen a NM, MRP-Ixim?

Chicho (Édgar Palma) y *Efraín* —Carlos Enrique Rodríguez Agreda— fueron a entrenarse militarmente a Cuba por seis meses y cuando volvieron, Rodrigo Asturias, quien había renunciado a su puesto de gerente de ventas de la Editorial Siglo XXI, en México, y había entrado a Guatemala para ubicarse en la Regional de Occidente, se había apoderado de buena parte de la organización. Esto provocó una lucha de poder entre los seguidores de Palma Lau y los de Asturias. La lucha estuvo impregnada de diferencias de concepción revolucionaria: el criterio para incorporar a los indígenas a la guerra, el criterio para la vinculación y coordinación entre las organizaciones

de masas —y sus acciones— y la dirigencia guerrillera, y el dilema de si se debía esperar o no a que el EGP se desgastara por haber iniciado antes las hostilidades contra el ejército. Los que seríamos de NM y el MRP pensábamos que con el indígena había que aplicar un criterio de clase y no de etnia, que con las masas había que coordinarse y no subordinarlas, y que había que iniciar acciones militares ya y no esperar a que el EGP se desgastara para surgir nosotros, pues se trataba de una competencia desleal que a la postre nos desgastaría a todos. Por eso se partió la Regional de Occidente, y la ORPA surgió en 1979 y el MRP-Ixim en 1983. Este último no es —como reza la falsa versión de la URNG— una escisión de la ORPA, sino el resultado —al igual que la ORPA misma— de la partición de la Regional de Occidente de las FAR.

¿Cuál es su opinión frente a la dicotomía etnias o masas, la cual se debatió dentro de las organizaciones guerrilleras y dentro de la USAC, sobre la forma de participación de los indígenas en la lucha armada en Guatemala? ¿Existe otra posición aparte de esta dicotomía?

Lo de «etnias» o «masas» tiene que ver con la postura de NM y el MRP sobre que a las etnias había que tratarlas como masas desde una perspectiva clasista, y que los militantes guerrilleros indígenas se incorporarían a la acción militar como cualquier otro combatiente. En cuanto a las comunidades y organizaciones indígenas de masas, el tratamiento sería también clasista y no étnico. Éste era nuestro criterio. El criterio culturalista-etnicista era de la ORPA. Las FAR no se pronunciaban al respecto. Y el PGT seguía hablando de una vanguardista «clase obrera», como si Guatemala fuera un país industrializado, y del indio como un lastre para la revolución socialista.

¿Qué piensa usted sobre la necesidad de la participación o no de los indígenas en el movimiento armado?

Su participación era fundamental en la estrategia de guerra popular prolongada. El debate no era si incorporarlos o no, sino cómo hacerlo. Indagando el «cómo» me llevó a mí a estudiar las religiosidades precolombinas para poder escribir los cinco documentos del Ixim: *El Libro azul*, la *Línea de masas*, *El estilo de trabajo* y *El trabajo internacional* —de los que no pude conservar copia alguna—. Esa experiencia constituyó un enorme proceso de formación para mí.

¿Y qué pasó con los indígenas después del fracaso del movimiento armado?

Pues ocurrió que cuando las guerrillas del EGP y la ORPA fueron derrotadas, los indígenas se sintieron manipulados por los guerrilleros y por el ejército, y eso provocó una espontánea reacción antiladina que fue el caldo de cultivo para que las iglesias evangélicas, las universidades gringas y la cooperación internacional, cooptaran el potencial de movilización indígena y domesticaran su movimiento hasta convertirlo en una miríada atomizada de grupos culturalistas «políticamente correctos», subalternistas y poscolonialistas que viven de la cooperación internacional y no organizan a sus masas en torno a reivindicaciones económicas —como sí lo hizo y lo hace Evo Morales—, sino que se regodean en la reivindicación identitaria y el reconocimiento de la diferencia cultural, dándose a sí mismos el atractivo nombre de «mayas».

¿Y Rigoberta Menchú?

Pues aquél fue también el caldo de cultivo para el surgimiento de una figura tan nefasta para el movimiento indígena como Rigoberta Menchú, máxima exponente de la puesta en escena de la «otredad» para donantes europeos torturados por la culpa de la aventura

colonial de sus países en los siglos XV al XIX, y del culturalismo inmovilista del movimiento «maya». El descalabro del prestigio que alguna vez tuvo Menchú como símbolo de los pueblos indígenas está a la vista, expuesto en sus garrafales y jamás admitidos errores de todos conocidos, como sus mentiras sobre haber sido testigo ocular de las atrocidades de la contrainsurgencia, sus fallidas y tortuosas incursiones en el mundo de la industria farmacéutica de productos genéricos, sus desafortunados silencios de agradecimiento a Francia en relación con sus pruebas nucleares en Mururoa, y a México respecto del movimiento zapatista; sus líos con la justicia por anomalías en sus cuentas bancarias guatemaltecas y, sobre todo, su cínica explicación de que la sonora derrota electoral que sufrió por abrazar fundamentalismos etnicistas con su racista —porque sólo admite «mayas»— partido Winaq, se debió a que ella es mujer e indígena, lo cual constituye una estafa para los indígenas y ladinos —no para los criollos ni extranjeros— que la apoyaron.

¿Volverá Menchú a competir por la presidencia y seguirá vivo el fundamentalismo «maya»?

Por supuesto. Mientras haya cooperación internacional, habrá puesta en escena de sociedad civil y de otras realidades que, en Guatemala, no son sino meros simulacros auspiciados por aquélla, la cual es el brazo ideológico y cultural del capitalismo corporativo transnacional, bajo el que se impulsan las fraudulentas olas privatizadoras y prosperan los grupos paralelos de un país que no gasta lo que produce sino las remesas de sus ilegales, y cuyo sistema financiero prospera del lavado de narco dinero. Ésta es la Guatemala «de la paz». La de la victoria de la derecha sobre una guerrilla claudicante, en la que el partido racista de Menchú prospera como cualquier oenegé.

El que trae la tormenta¹

José Luis Perdomo Orellana
Universidad de San Carlos (Guatemala)

J*inetes en el cielo* (Barcelona, Vaso Roto Ediciones, 2012) de Mario Roberto Morales no tiene antecedentes cercanos ni remotos. Sin tener aliados en el jurado ni haber agentes literarios de por medio, fue finalista del premio Herralde de novela (2010). Ha aparecido y desaparecido de las novedades literarias de las librerías, adquirida por lectores incesantes que no han dependido de presentaciones de ningún tipo. Se lee como una película y se ve y escucha como las páginas de un libro impreso en papel importado.

El supremo creador húngaro Stephen Vizinczey establece que: «hay dos clases básicas de literatura. Una te ayuda a comprender, la otra te ayuda a olvidar. La primera te ayuda a ser una persona libre y un ciudadano libre, la segunda ayuda a la gente a manipularte. Una es como la astronomía, la otra es como la astrología».

Desde *Los demonios salvajes* (1977), su primera novela mecanografiada en máquina portátil a mil kilómetros por hora, pasando por sus envidiables *Epigramas de seducción y rituales para purificarse*, y arribando a su ensayo *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón*, Mario Roberto Morales viene fortaleciendo a sus lectores —incluso a sus detractores— en el arduo ejercicio guatemalteco de comprender y ser personas libres, misión imposible que hoy torna esféricamente perfecta con su nueva novela publicada en Barcelona y México por Vaso Roto Ediciones y finalista del Premio Herralde 2010, el mayor premio literario catalán, hoy incluso mucho mayor que el Seix Barral.

Con sus vertiginosos *Jinetes en el cielo*, Mario Roberto Morales interroga a toda una época; igual que Picasso no busca, pero encuentra

¹ Entrevista publicada en el portal digital de la librería Sophos, el 6 de agosto de 2013.

y comparte los hallazgos en tres partes y un epílogo que suman 313 páginas de cafeína pura agitada con dosis masivas de clorofila que ya solamente se encuentra en uno que otro Libro Vivo.

Si con *Los que se fueron por la libre* (1998) las noticias fueron malas para los CCR —Comandantes a Control Remoto— de «la guerrilla más torpe del continente» —Jorge Castañeda *dixit* en *La utopía desarmada*), hoy, con *Jinetes en el cielo*, las noticias son impeorables.

José Luis Perdomo Orellana: Es inevitable, de entrada, asociar el título de su novela finalista con los Doors. ¿Encuentra algún inconveniente en tal asociación?

Mario Roberto Morales: El único inconveniente es que ya los *Doors* no fueron un consumo cultural para mí.

Para quienes siguen prefiriendo exclusivamente el idioma de Cervantes en sus comunicaciones verbales y escritas, ¿podría traducir la esencia de los tres párrafos de Stan Jones que usa como epígrafe?

Es una alucinación de un vaquero, quien ve una manada de reses infernales, guiada por jinetes igualmente infernales, en el cielo. La canción es moralista, *country music* conservadora. Pero a mí se me antojó una metáfora del mundo y de mi país en esta dorada época de capitalismo corporativo transnacional: corremos entusiastamente hacia el despeñadero. Además, es una añorada canción de mi niñez.

En la «Advertencia oportuna» que aparece inmediatamente después de Stan, se refiere usted a *Jinetes* como «esta historia», pero

también habla de «trama novelesca», «ficción» e «inevitables coincidencias». ¿No son demasiadas explicaciones para un libro que no necesita de ninguna?

Quizás lo sean. Pero es más una broma que una explicación. Estoy diciendo: esta ficción se basa en algo que pasó, pero no me pregunten qué es real y qué es imaginario; aguántense las ganas de saber si lo que escribí es algo que sé gracias a fuentes inconfesables o si mi imaginación es tan irresponsable que puede embarrar a tanta gente con tantísima impunidad.

Divide usted *Jinetes* en tres partes y un epílogo. ¿Ese número tres remite a alguna contraseña masónica?

No. Remite más bien a la marcación de los Beatles antes de empezar una canción: «*One, two, three, four!*»

¿Le sucede a usted eso de que «sólo recordamos con nitidez los momentos en que hemos vivido el presente sin pensar en el pasado ni imaginar el futuro», o solamente a sus personajes?

Me ha sucedido de manera espontánea unas pocas veces en la vida y es una experiencia intransmisible. Vivir en el presente, sin remitirnos al pasado o al futuro, es una experiencia de asombro cósmico inenarrable. Yo lo puedo hacer como ejercicio deliberado durante pocos segundos porque anduve unos años con un grupo esotérico en Costa Rica y aprendí muchas cosas de ellos. Y lo hago cada vez que ando corto de energía emocional. Porque vivir un segundo en el presente absoluto nos ahorra toda la energía que gastamos lamentando o añorando el pasado y preocupándonos por el futuro. Lo menos que podía hacer era transmitirles la enseñanza a mis personajes.

¿Cuáles berrinches recientes incluiría, ahorita, en una antología de los «bonitos berrinches masculinos de última hora»?

Matar mujeres por infieles. Despreciarlas por coquetas. Suicidarse por una ingrata pérfida.

¿Puede haber un tipo tan prebásico y asimplado que se mata por el hecho aún más asimplado de que una tal Tina «no quiso irse a la cama con él» o esto solamente sucede en algunas novelas como la suya?

Visto así, no. Pero es que el tipo se mata porque no podía consigo mismo y la tal Tina sólo era su pretexto para bajarse del planeta. Fue un berrinche machista ese suicidio. La pobre Tina sólo era una mujer promiscua. Es decir, nada del otro mundo. Y él la usó de excusa para pegarse un tiro porque ya no aguantaba el peso de la galaxia. Mala onda, ¿no?

Haciendo uso y abuso de las frases afortunadas que circulan en las 313 páginas de *Jinetes*, ahí va otra entre signos de interrogación: ¿«sólo hay algo peor que cometer un acto estúpido y es no actuar, no hacer nada, ser un inútil soñador, un Dr. Zhivago tropical»?

Claro. Porque los «observadores» estorban, sobre todo si sólo observan y ni siquiera cuentan lo que ven. Esa gente que se consterna o se indigna por lo que ve constituye una especie despreciable entre los seres vivos. Se respeta a la gente que actúa. Los que se preocupan o sufren por lo que pasa no merecen consideración alguna. Y los que encima de eso se victimizan, merecen ser fusilados por farsantes.

¿Con cuántos doctores Zhivago tuvo que lidiar en las últimas veinticuatro horas en el «maldito trópico»? —para usar una frase de David Unger—.

Con varios, porque las últimas veinticuatro horas me reuní con profesores y estudiantes, y me comuniqué por correo electrónico con algunos escritores.

«Eso» de adaptarse a la vida familiar ¿es «una solemne estupidez» o solamente un requerimiento para que le entreguen inmediatamente un pasaporte guatemalteco?

La vida familiar es una prisión voluntaria. Adaptarse a eso es adaptarse a la cobardía de la inamovilidad y a la «decencia» de «los buenos». Un asco.

«Alguien que conversa como siempre entre risotadas a costa de algún desdichado al que pelan como a un pollo a punta de maledicencia», ¿podría ser una definición casi exacta del «ser guatemalteco» para, de paso, corregirle a Cardoza todos sus inventarios al respecto?

El ser guatemalteco es esquizoide: hay seres guatemaltecos. Por eso tenemos tanta dificultad en hallar «una» identidad. Por lo tanto, la respuesta es no. La maledicencia es humana. Pero es claro que algunos humanos hacen de ella la esencia de su ser. Entre escritores y artistas guatemaltecos esto se sabe muy bien.

En la página treinta y siete el narrador habla de «el alimento espiritual de aquellas exterminadoras de hombres». ¿No sería más preciso hablar de «los» alimentos, dada la voracidad de tales amazonas?

Sí. Debe ser por las hambrunas de este país africanizado que no tuve en cuenta esas voracidades.

¿Todos los «hombrecitos» son iguales: «Hacen sus guerras mientras sus mujercitas les cocinan y les cuidan la casa y los hijos, para que puedan ser ‘seres históricos’»? Más que de «hombrecitos», pareciera que el narrador está hablando de esos detestables comandantes entrecomillados que infestaron, como diría Jorge Castañeda en *La utopía desarmada*, «la guerrilla más torpe del continente».

No sólo de esos comandantes, sino también de militantes de base y cuadros políticos. Lo de «hombrecitos» es el punto de vista de una mujer despechada, de esas que se cubren con la chamarra del feminismo para vengarse de las afrentas hechas por ciertos machitos de los ya mencionados. Tales para cuales.

En la página cincuenta y cinco se lee: «me besó con una fuerza de la que no la creía capaz, sentándose sobre la mesa del centro de la cocina para invitarme hacia sus muslos... Cuando volví en mí estábamos abrazados sobre la mesa, casi sollozando, jadeantes y felices.» ¿Le gusta a usted el cine, específicamente *El cartero siempre llama dos veces*, con el orate sobreactuado de Jack y la abnegada Jessica Lange como protagonistas?

Claro que me gusta el cine. Y la versión de *El cartero siempre llama dos veces* que prefiero es la de John Garfield y Lana Turner. Jessica Lange es una actriz respetable. Pero Nicholson se volvió retórico desde hace tiempo. Se imita a sí mismo. En eso se parece a Vicente Fernández. Por eso ambos aburren. Pero la escena sexual de la cocina es suave y tierna en mi novela, mientras que en la versión de *El cartero siempre llama dos veces* a la que usted alude es truculenta. En todo caso, hay cocinas que lo provocan a uno, ¿o no?

¿Cuántos «abogadillos» se han quedado «sin obispo a quien servirle de asistente para justificar financiamientos internacionales»?

No llevo la cuenta. Pero algunos que conozco han cambiado de obispo exitosamente.

¿El así llamado «interés en la paz» se reducía a «Inversiones... de la comunidad internacional»?

La paz se firmó porque el capital corporativo transnacional necesitaba entrar aquí, y para eso necesitaba de olas privatizadoras que recibieran las inversiones extranjeras y permitieran que la oligarquía local quedara como socia minoritaria en el sector telefónico, eléctrico y demás. Eso fue lo que hizo Arzú exactamente. Tienen pendiente la educación y la salud públicas. Si no hubiera habido ese interés capitalista, el simulacro de guerra que se venía desarrollando desde junio de 1982, que fue cuando la guerrilla quedó militarmente derrotada, hubiese continuado indefinidamente enriqueciendo a los chafas de los grupos paralelos —La Cofradía y El Sindicato— y permitiendo que los comandantes de cinco estrellas siguieran recibiendo la menguante ayuda extranjera que recibían.

En la página sesenta y dos se habla de una «ex Banana Republic» y «actual democracia maquilladora». ¿Quiso decir «maquiladora»?

Sí, maquilladora. Aunque maquilladora no suena mal.

¿Qué méritos tienen Louis Armstrong, Toña la Negra y Agustín Lara —además de que ya casi nadie los conoce— como para compartir el reparto musical estelar de *Jinetes en el cielo*?

Agustín Lara era un formidable poeta romántico-modernista que a menudo tenía caídas trágicas en la cursilería, las cuales se le perdonaban al verso siguiente —como a José Alfredo—. Toña la Negra y Pedro Vargas eran sus intérpretes preferidos cuando yo era niño y mi abuela mexicana los escuchaba en vivo en la XEW —junto al doctor IQ— desde Santa Lucía Cotzumalguapa. Por su parte, Louis Armstrong soplabla la trompeta como nadie, y cantaba, al igual que Lara, de una manera impecable a pesar de su lamentable voz. Pero la razón por la que están incluidos en la novela es porque a todos me los imagino nocturnales (como la novela misma), quizás porque mi abuela los oía por la noche pegada a su radio. En el caso de Armstrong, lo nocturnal quizá le venga de que era negro.

¿Cuántas «sonrisitas cínicas de temerosos sabelotodos que invariablemente se lavan las manos a la hora de la verdad» ha tenido que corresponder en las últimas cuatro esquinas por las que ha caminado?

¡Uf!, muchas. Es que he aceptado demasiadas invitaciones a «actos culturales» este año.

Según la página ciento dos, «Marcio, Tina y Lolita se vieron protagonizando un romance que culminó en que Lolita y Tina empezaron a verse a espaldas de Marcio. Al mismo tiempo, Lolita sostenía una aventura con Juancho, y Tina otra con Jeremías. Esto era común en la guerrilla». ¿Habla el narrador, en serio, de la guerrilla, o sólo está describiendo un fin de semana en, por ejemplo, el quetzalteco bar Tecún?

No conozco el respetable antro. En la izquierda existía la endogamia y todos cambiaban de pareja dentro del mismo redil ideológico. Como

en las iglesias protestantes. En cuanto a las experiencias sexuales colectivas y las infidelidades, pues las hubo como en cualquier otro gremio. Pero no hay que tomar el caso de Lolita y amigos como una norma generalizada en la guerrilla. También hubo guerrilleros tímidos. Y muchos escándalos sexuales que acabaron en tragedias dignas de Los tigres del norte.

¿A quiénes les convino tanta muerte perpetrada en contra de tanta gente indefensa?

A los oligarcas porque dicen que el problema de la pobreza es que los pobres tienen demasiados hijos; a los militares porque así entrenaron a sus kaibiles para que luego tuvieran buenos empleos en los cárteles de la droga; y a los guerrilleros de la URNG porque eso les sirvió para victimizarse y alargar la guerra cuando ésta ya estaba perdida, para seguir recibiendo ayuda externa. Si no, que lo diga Menchú. De esto no se salva nadie. Ni en el país ni en la novela.

«Los poemas son la única riqueza honrada del mundo» dice alguien en la página ciento catorce. ¿No es ésta una afirmación tan desaforada como aquélla de Cardoza que suelen citar tantos y que va por el lado de que «la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre» o algo así?

Sí lo es. Y hay que ver quién lo dice. Yo creo que la única riqueza honrada posible es la que uno obtiene cuando se saca la lotería. En serio. Claro, no hay que ponerse a pensar en cómo se organiza la lotería porque se nos agua el entusiasmo. Y la esperanza.

¿Es la paz «una gran puesta en escena» (p. 115) o solamente una tropical puesta en escena, algo así como la feria municipal del libro en el parque central hoy fotocopiadamente llamado «Plaza de la Constitución»?

Es una gran puesta en escena con escenografía tropical, criterio municipal y cosmopolitismo aldeano.

¿Es cierto eso de que son las remesas de los «mojados» y los narcodólares los que sostienen la economía de este país e impiden que colapse en unas cuantas horas o son puras novelas?

Es tan cierto como que las remesas constituyen la principal fuente de divisas y el narcodinero la sangre del sistema financiero oligárquico. No lo que produce el improductivo «sector productivo», el cual es más rentista que productor de mercancías. Por eso no compite y ejerce prácticas monopólicas. Ese sector está compuesto por una bola de vagos con corbata, modales de mesa y cultura de albañil.

Ha llegado el momento de solicitarle que redoble sus reservas de paciencia: ¿podría «abundar», como dicen los periodistas tropicales, en las «rimas», los «temas inconexos y yuxtapuestos», los barnices melodramáticos y la «ensoñación irredenta» en conexión con una especie de «Montaigne tropical» y «Chopin nocturno y lánguido»?

Piense usted en los certámenes literarios de provincia e incluso en los capitalinos —que también son de provincia— y en las presentaciones de libros con color municipal. Las alocuciones y «análisis» literarios vienen —sin que esto sea cosa sabida— de Montaigne, como los versos de los poetas laureados vienen de Espronceda o Darío —sin que sus malos imitadores lo sepan—. Y la sensibilidad musical

viene desapercibidamente de Chopin, aunque se trate de piezas de algún pianista argentino que hace potpurris de los *Nocturnos* del lánguido novio de George Sand con «inmortales temas de grandes películas», como el de *El padrino*, el de *Dr. Zhivago* o el de *Lawrence de Arabia*. ¡Ah!, el populacho y sus gustos. Son una mina de oro. Si no, que lo diga el «Pollo Campero».

Aprovechando el viaje, ¿podría «abundar» en la prostitución de «estudiantes y profesores con relativismos vacíos que ellos defienden para adquirir fama en los mundillos cerrados de las especializaciones»?

En Estados Unidos pude ver a legiones de estudiantes de doctorado y sus respectivos profesores protagonizar la farsa de la corrección política para cosechar exigüos aplausos en el cerrado mundillo de los congresos académicos. Nadie escribe ni dice nada por convicción. Lo que quieren es hacer carrera y jubilarse con el salario más alto posible. Y en América Latina los profesores universitarios los tienen como ejemplos de sapiencia. Otro asco.

¿Siempre fue un simulacro la guerrilla o se salva algún momento?

No lo fue siempre. Sólo de 1982, cuando Ríos Montt desata la contrainsurgencia en su fase más aguda y vence militarmente a la guerrilla, a 1996, cuando se firma la paz con la guerrilla derrotada. Pero la militancia siempre fue manipulada por una dirigencia inepta, oportunista e infiltrada.

¿Alguna vez encontrará un paraguas «la lluvia de oenegés de izquierda que inundó el país después de firmados los acuerdos de paz»?

Más que un paraguas se necesitaría un helicóptero artillado. Pero esa etapa se está acabando sola, pues su misión está cumplida: un movimiento popular totalmente dependiente de los financiamientos externos es igual a un león desdentado.

Por fin, de plano, como se decía antes, ¿«la paz es sólo para cumplir puntos de política exterior de Estados Unidos y la Unión Europea»? ¿No es ésta otra típica exageración asturiana por parte suya como narrador de *Jinetes en el cielo*?

No. Es estrictamente cierto. Pero más que puntos debe hablarse de intereses del capital corporativo transnacional. Vea la «paz» actual de Guatemala. Es el resultado de la victoria de la derecha sobre la izquierda, y cobra más muertos diarios que el conflicto armado. Sin embargo, la oligarquía está feliz. Dice que el país va bien.

¿No ha sido demasiado costoso y sufrido todo esto como para tratarse sólo de un simulacro político?

Ha sido un simulacro costoso para el pueblo. Lo costoso no anula el simulacro. Para la oligarquía ha sido rentable.

¿Por qué es Guatemala una antología de la fealdad expresada en millones de mutantes —«Todos son morenitos, bajitos, chinitos, con narizotas de tambor, pelos grasientos, sonrisa de tontos y mirada de víctimas serviles»—? Uno de sus colegas inevitables decía en una entrevista de hace algunos años que esto obedecía a que por estos rumbos la gente, en general, no come carne. ¿Usted le cree?

El país de feos es la visión de una criolla. Asturias hablaba de nuestro «desafortunado mestizaje». Es desafortunado por la desnutrición de siglos. Como el de México. Ahora, lo de la mirada, eso se debe a la dialéctica del amo y el esclavo instaurada en la Colonia: queremos ser como nuestros amos, no para matarlos sino para imitarlos con quienes estén debajo de nosotros. Yo creo que la gente aquí come demasiado maíz, oye demasiada marimba y se extasía de más mirando el paisaje. Eso mantiene a la chapinada en estupor profundo y explica su mirada vidriosa, la cual sólo se enfoca con atención cuando se observa a un prójimo accidentado. Lo de la carne, quién sabe. Los catrachos y los nicas son ultra carnívoros y están más cerca de la Creación que nosotros. Ahora, en materia de belleza física, sí hay que reconocer que somos lo peor de Centroamérica.

Usted, que ha tenido que lidiar con tanto aporreador de teclas, ¿tiene algo que añadir acerca de la «superficialidad dura de los periodistas, que se les vuelve una segunda piel cuando ejercen el obligado mariposeo para dar cuenta, a lectores que no leen, de todos los ‘temas’ de ‘rabiosa actualidad’ en el mundo, y también cuando asumen con entusiasmo la tácita prohibición de profundizar en algo, de saber un poco de todo y mucho de ninguna cosa»?

Pues que hay demasiados. Y ahora se han vuelto críticos literarios también. Y motivadores. Sobre todo, por la radio, en las mañanas. Si tan sólo supieran hablar bien... Para ellos también propongo el fusilamiento.

¿Tiene alguna importancia «la palabra escrita» en *Jinetes en el cielo* «en estos tiempos de imágenes y sonidos estridentes que

acechan a sus víctimas en las calles, en los bares, los aviones, las salas de espera y los hogares»?

Toda la importancia que soy capaz de otorgarle. Aunque la hice de modo tal que se facilite hacer de ella un guion de cine.

Mario Roberto Morales: el hombre, el escritor, el intelectual

Saúl Hurtado Heras

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

Esta entrevista —la más reciente de las que se incluyen en este volumen— se llevó a cabo en la ciudad de Guatemala durante el mes de mayo de 2017. Aunque en intercambio colectivo que un año antes habíamos sostenido con el autor quedaron pendientes cuestiones sobre su poética, ya no se retomaron en esta segunda oportunidad. Ésta pretendió ser una conversación en la que podría hablarse de sus tareas como escritor, como ser humano y como sujeto social, aunque el énfasis estuvo en la relación del autor con la crítica, con los estudios sobre su obra.

Saúl Hurtado Heras: Hoy vamos a platicar sobre tu obra y de tu vida como intelectual. Ya hemos platicado, en otras ocasiones, sobre el tema de la guerrilla, sobre tu participación en el movimiento guerrillero. Pero ahora me gustaría que nos centráramos en lo que ha significado tu obra; para lo cual, quiero pedirte lo siguiente —has sido un escritor multipremiado, has tenido muchos reconocimientos, unos de mayor relevancia que otros, especialmente el Premio Nacional de Literatura, en 2007. Es el premio único que cada año le otorga el gobierno de Guatemala a sus escritores por la relevancia de su obra. Y especialmente, ahora, en mayo de 2017, en que la Universidad de San Carlos te investió como doctor honoris causa— ¿Qué significan para ti los premios?, ¿puedes platicarnos de todos estos reconocimientos que has tenido?

Mario Roberto Morales: Pues los primeros premios de novela fueron más o menos juveniles. Cuando el premio a *Obraje* y a *Los demonios salvajes* no llegaba yo ni siquiera a los treinta años. Luego, con *El esplendor de la pirámide*, que mereció un premio latinoamericano en Costa Rica, en 1986, pues todavía me ilusionaban los concursos. Después dejé de concursar porque comprendí que los premios no tienen casi que ver con la calidad literaria. El Premio Nacional de Literatura vino para mí del aire. No lo esperaba, pero me complace porque es lo máximo que el Estado de Guatemala puede hacer en materia cultural, en este caso, por sus escritores. Así que me satisface; además, me satisface la razón por la que dijeron que se me daba el premio. Decían que sin mis libros no se explicaba la literatura centroamericana, de los pasados treinta años. Y de eso ya hace diez. Entonces, eso me llamó mucho la atención y me satisface muchísimo. En cuanto al *honoris causa*, me resulta importante porque, en los últimos años, mis luchas ideológicas y políticas, por medio de artículos de prensa, de columnas de opinión que yo pretendo que a veces sean pequeños ensayos, en la medida en que eso sea posible en un periódico, yo siento que, al darme esta distinción, la Universidad de San Carlos validó el pensamiento vertido periodísticamente por mí en los últimos veinte años. Y mis ideas siempre han causado controversia aquí —en la izquierda y en la derecha—, porque yo me permito criticar los dos lados, sin por eso adoptar una posición neutral. Siempre he adoptado una posición de izquierda, y la crítica a la izquierda que hago, la hago desde la izquierda. La crítica a la derecha también la hago desde la izquierda. Pero mis críticas a la izquierda se salen de lo permitido por la izquierda, y eso no les gusta a muchos. Entonces, me parece que el *honoris causa* es un espaldarazo a mi pensamiento político. Y eso me satisface mucho. Es el máximo honor que la Universidad de San Carlos le da a un intelectual, y eso para mí es honroso. No creo que los premios literarios sean *per se* equivalentes de calidad estética, especialmente en estos dorados tiempos posmodernos. Muchos premios se dan como parte de técnicas de mercadeo editorial. Antes los premios se remitían a la calidad estética de las obras; ahora, cada vez

menos. Así que ya no creo en ellos. Cuando estaba joven —en 1971—, mi primera novela —*Obraje*— ganó el Premio Centroamericano y del Caribe de Novela. Entonces yo tenía la ilusión de ganar el premio. Con *Los demonios salvajes* también. Con *El esplendor de la pirámide* un poco menos, pero también. Era 1986. Pero a partir de los noventa, los premios literarios a mí se me volvieron sospechosos. Y el Premio Nacional de Literatura es por toda la obra publicada, no sólo por un libro. Y el *honoris causa* es una cosa académica —de pensamiento—, es algo remitido más a la producción intelectual, reflexiva, filosófica, política, más que a la literatura.

Pero, después de esa sospecha que te inspiran los premios, participaste en el concurso Herralde, con *Jinetes en el cielo*.

Cierto, sí, porque me dijeron que el Premio Herralde es el más prestigioso en lengua española debido a que todavía se basa en la calidad literaria —y *Jinetes en el cielo* quedó de finalista en ese certamen en el 2010—. Por eso envié ese libro, y porque era una novela que busca un público internacional. En gran parte, mis novelas anteriores eran experimentales, tratando de cimentar una literatura moderna centroamericana. Pero ahora me parece que con la globalización el discurso literario debe apelar a todo el mundo, aunque los acontecimientos se lleven a cabo en un país determinado y hasta pequeñito como Guatemala. Por eso lo mandé allí. Y la novela que tengo terminada —*La nave del olvido*— de repente la mandaría a algún certamen de ese tipo también, apelando a la suerte más que a la consagración [risas de ambos].

A ver, pláticanos de estas dos últimas obras: de *Jinetes en el cielo* y, especialmente, de *La nave del olvido* —porque ésa no se ha publicado aún—. ¿En qué consisten?

—*Jinetes en el cielo* es un *thriller* político que tiene que ver con asuntos que han ocurrido en Guatemala —como el asesinato de Gerardi y lo que aquí se conoció como «El Caso *Mincho*», que es el caso de un guerrillero que desaparece durante el secuestro y canje de una señora de la oligarquía en vísperas de la firma de la paz—. Como ya se había firmado el cese de las hostilidades, si se probaba que ese secuestro era de la guerrilla iba a ser castigado como delito común, y no amnistiado como crimen de guerra. Como se sabe, con los acuerdos de paz todos los delitos de guerra quedaron amnistiados —excepto el genocidio—. Entonces, en el caso que relato en *Jinetes...* los guerrilleros se ven forzados a devolver a la señora de la oligarquía sin cobrar rescate. Y en el traspaso del sujeto secuestrado, este guerrillero —*Mincho*— desaparece. Su organización guerrillera lo niega, y el Ejército niega también que lo conoce. Pero, en México, su familia confirma su existencia y su desaparición. Allí situó la novela. Y tiene que ver con el carácter fraudulento de los acuerdos de paz. Una guerrilla derrotada que llega a la mesa de negociación es atraída por el dinero de las Naciones Unidas para después convertirse en un partido político inocuo y que no hace nada —y que actualmente está en la miseria política—, para que la derecha se enseñoreara del país, para que el capital corporativo entrara a este país y se iniciara una ola privatizadora cuyas consecuencias ahora estamos sufriendo. Entonces, *Jinetes en el cielo* es como la cabalgata de unos jinetes que van hacia el abismo con mucho entusiasmo. Es el camino hacia el suicidio; es el camino hacia un país inviable. Por otro lado, *La nave del olvido* alude a las naves de locos de la Edad Media que estudia Michel Foucault en su *Historia de la locura*, y tiene que ver con el hecho de que, durante la Edad Media, a los locos los ponían en barcas sin rumbo y los iban dejando por ahí, en lugares inhóspitos. La imagen es la misma que la de los jinetes suicidas: una nave en la que con mucho entusiasmo van un montón de locos hacia la cascada. Esta novela empieza con el asesinato de Rosenberg, aquel abogado que dicen que organizó su propio asesinato. Sigue con las limpiezas

sociales brutales que se hicieron aquí durante la presidencia de Óscar Berger, y termina con las movilizaciones de la revolución de colores de 2015-2016. Terminé la novela en marzo de 2016, y se la di a un corrector de estilo amigo mío —a José Luis Perdomo—. Él se tardó bastantes meses en verla, pero estuvo muy bien que se tardara porque me hizo olvidarme del texto —en la medida en que eso es posible—. Y este año me la devolvió —como en febrero—. Así que pensé corregirla en marzo o en abril, pero no he podido. Hoy es último día de mayo y espero —a lo largo del mes de junio— poder incorporar las correcciones de Perdomo, leerla y dejar el manuscrito listo. A ver qué hago con él. Si *Jinetes...* es la cabalgata hacia la inviabilidad, *La nave...* es esa inviabilidad consumada. Se trata de un país que ya no existe, de un Estado fallido, de un lugar sin esperanza, de un protectorado estadounidense en caos permanente, sin gobernabilidad. Es como una selva con una clase política corrupta, con una oligarquía delincencial y monopolista que todo lo agarra para ella, con una clase media depauperada y una pequeña burguesía y pequeña clase empresarial que cada vez prosperan menos; y en lo emocional y lo psicológico, una ciudadanía sin futuro, con baja autoestima, ignorante, desconocedora de su historia. En Guatemala el sistema educativo ha involucionado impresionantemente desde 1954. Es un caos, es un desastre, es un no-país. Y ésa es la historia de *La nave del olvido*. Ése es el trasfondo. Naturalmente es otro *thriller* político. Lo escribí en la misma clave de *Jinetes en el cielo*; o sea, una novela que el lector no pueda soltar —por los giros inesperados, por todo lo que un *thriller* político implica—. Cuando la terminé, pensé hacer una tercera —para tener una trilogía—; pero ahora no me da ni la cabeza ni la habilidad literaria para hacerla. Tal vez, para mí los *thrillers* sólo serán dos.

Pero, evidentemente, las imágenes de estas dos novelas son el destino de Guatemala, ¿no?; la Guatemala contemporánea, la de los últimos tiempos.

Sí. Es eso. Pero se trata de una Guatemala que funciona como muestra regional de las políticas geoglobales de las grandes potencias; es decir, Estados Unidos se apodera del Triángulo Norte de Centroamérica —El Salvador, Honduras y Guatemala— para que los chinos y los rusos no avancen allí. Así que no sólo es un drama local; es local, pero inserto en las dinámicas globales. Y los personajes son bastante internacionales. *Jinetes en el cielo* va a México, a Madrid. Y *La nave* también va otra vez a España —a Santiago de Compostela—, a Nueva York, a México; y a Costa Rica, a Puerto Rico. Es una aventura internacional.

A ver, piensa en toda tu obra narrativa ¿Cuál es el texto que más te convence, que más te gusta?

Como una novela que respeta el género, como una novela de personajes, de ambientes y que invita al lector a vivir la historia, sin duda es *Jinetes en el cielo*. Porque las anteriores estaban dictadas por el mosquito de la experimentación que nos legó el *boom*. Queríamos fundar una novelística moderna en nuestros países. Y lo logramos; pero teníamos menos público. En cambio, ahora, el *thriller* político te abre las puertas de un público grande. Y la diferencia está en no hacerle al lector las concesiones del *best-seller*. Se trata de usar la técnica del *best-seller*, pero para crear —en lo posible— una obra de arte: una novela que implique una propuesta estética. Porque el problema con el *best-seller* es que se construye a base de efectismos —de golpes de efecto— uno tras otro para la entretención banal. Y, en fin de cuentas, el perfil de los personajes, las situaciones, las atmósferas, no se viven, sino de lejitos. Ése fue el propósito de *Jinetes en el cielo*: jugar con las técnicas de la novela comercial sin caer en su función ideológica. Y ése es también el de *La nave del olvido*. *La nave del olvido* es más extensa que *Jinetes en el cielo*. Tal vez unas cuarenta páginas —o más—; y es un poco más complicada.

El manuscrito tiene 375 páginas; la otra tenía como 330 —o algo así—. Las tramas son más complicadas aquí, hay más personajes y a menudo es más rápida que *Jinetes en el cielo*. Porque *Jinetes en el cielo* tiene que ver con una obsesión erótica de los personajes. En *La nave del olvido* hay eso también, pero no como eje de la narración —como ocurre en muchos pasajes de *Jinetes en el cielo*—. En *La nave del olvido* hay una acción que impele a los personajes a movilizarse, a reencontrarse con otros, a hablar, a planificar, a escapar, etcétera, porque hay una situación ingente. Es la historia de un grupito de amigos que se dedican al negocio de comprar y vender información clasificada. Compran información y la venden a otras agencias de inteligencia. Esas otras les dan, a cambio, nueva información; y ése es su negocio. Pero, de pronto, uno o dos de ellos se ven involucrado en problemas que tienen que ver con que hay información que es imprescindible que no se sepa. Por ahí va la cosa.

Por favor, repite esta diferencia que podríamos hallar con el *best-seller*: ¿cómo el lector puede identificar o tener la sensación de que no está ante un *best-seller*?

El *best-seller* es descriptivo, explicativo. Te explica cómo sienten, cómo visten los personajes, aunque no haya ninguna razón para que la camisa o el vestido de una mujer sean de determinado color. No hay razón erótica, ni hay claves psicológicas. Es una descripción rápida; igual pasa con el paisaje, con el entorno. Y luego, los personajes empiezan a moverse mecánicamente. Es una lectura en una clave bastante simple que se deja leer rápidamente porque es informativa y está llena de giros inesperados a cada rato; y de ganchos en cada fin de capítulos, que dejan a la mitad una acción emocionante para que tú sigas con lo siguiente y busques más adelante un desenlace. Todas esas técnicas se pueden usar en una novela que plantee dramas humanos que tengan que ver con problemas históricos o sociales, con problemas que atañen

a la humanidad, que tienen que ver con la guerra, con el amor y el odio, con la explotación, con las ambiciones, el sexo, etcétera. Por lo general, en el *best-seller* es uno o varios problemas tratados superficialmente los que coexisten, y que se van solucionando en el camino mediante la mera información del autor al lector. Y el camino está lleno de desviaciones que después convergen. El *best-seller* está escrito para que el lector se entretenga viviendo una aventura. Y a mí me parece que una novela que tiene una propuesta estética primero busca un lector más reposado, un lector que no busca sólo entretenerse sino aprender de sus propias experiencias emocionales. Yo creo que una buena novela es aquélla en la que, después de vivir la anécdota, esa anécdota te queda como una experiencia vital, como algo que viviste y que no sólo leíste. Por ejemplo, *Cumbres borrascosas*: yo no estuve allí, pero *Cumbres borrascosas* para mí es una experiencia de vida; o *Crimen y castigo*: yo tampoco estuve allí, pero para mí es una experiencia mía. Son novelas que entran a formar parte de tu experiencia vital, aunque sea como lecturas. Pero lo que dejan los *best-seller* es un recuerdo leve —*light*—, como una película de Viruta y Capulina. Es una cosa así, superficial. Y eso se debe a que el autor del *best-seller* no se preocupa por ahondar en los personajes ni por detenerse en los problemas. Ni para hacer que los personajes hablen desde sus conflictos, y que el lector deduzca esos conflictos de los actos de los personajes. Una persona afectada por el miedo va a hablar de determinada forma, pero un autor de *best-seller* te va a decir «Fulanito tenía miedo»: te informa que tiene miedo. No te lo hace sentir, no narra desde adentro. Ésas son algunas, —creo yo— de las diferencias entre la estética del *best-seller* y una estética narrativa —llamémosle— más humanamente profunda a la que le interesa la hondura de los sentimientos, los pensamientos y los actos humanos.

Tú ya has atestiguado las lecturas de *Jinetes en el cielo*, ¿verdad?; de cómo les impacta a los lectores y cómo la reciben como si fuera su propia experiencia, independientemente de que la vivan o no.

Sí, cómo no. Indirectamente porque en Guatemala, debido al clima político, no hay crítica literaria; no hay reseñas literarias. Infinidad de personas me han hablado y me dicen: «Qué buena es *Jinetes en el cielo*. Me encantó, la viví» —comentarios de ese tipo—. Y otras personas se han puesto a especular acerca de si de veras la versión que yo doy allí del asesinato de Gerardi y de *Mincho* es cierta o que si yo averigüé eso, quién me lo dijo, etcétera. Parece que sí pegó el efecto de verdad por encima de que se trata de una ficción, y a pesar de que en la primera página yo lo advierto. Pero, naturalmente, está basada en un montón de hechos y rumores que la hacen verosímil. Ésa es la gran virtud de la ficción: que parezca verosímil. Es una contradicción interesante porque, a más verosimilitud, más calidad de la ficción. Y sí, muchísima gente me lo ha dicho. Y la viven también como una historia de amor, como dos historias de amor un poco accidentadas porque no se trata de una historia de amor tradicional —digamos— como la de Romeo y Julieta. Se trata de personas que tienen ya una ética —llamémosle posmoderna, pos-ideológica, pos-religiosa—. Se trata de gente muy pragmática, muy metida en el utilitarismo de la política y del poder. Entonces, tienen formas de relacionarse que no son tradicionales. Eso fue lo que yo quise hacer: mostrar un lado humano al que no sé si llamar negro o gris, pero que no es el lado humano rosado al que apelan los melodramas, sobre todo. Creo que se puede escribir una historia de amor; se puede escribir una historia policiaca —un *thriller* político—sin caer en todos esos clichés. Porque mucha gente me dice que ésa es una novela policiaca. Y yo le digo que allí no hay policías. En esa novela no hay policías. Lo que puede haber son técnicas de la novela policiaca. Pero nadie es policía. Claro, hay un teniente, hay militares, hay guerrilleros a quienes no pinto en la montaña mirando al horizonte ni todas esas idealizaciones. Hay hombres y mujeres en conflictos de poder; en este caso, de poder erótico, político, afectivo. Hay muerte. Me la imagino como una novela nocturna. En esa novela muchas escenas pasan de noche. Y

ésa es mi visión de este país. En *La nave del olvido* hay mucha más luz porque los personajes como que están divorciados del drama del país. Les importa el país, pero han entendido que los que se tienen que salvar son ellos; no económicamente, sino que se tienen que salvar emocionalmente para no hundirse como su país. Les duele verlo, ver a la barca del olvido hundirse, pero ellos tratan desesperadamente de nadar. Por eso creo que hay más ambientes luminosos en *La nave del olvido*.

¿Cómo te gusta que te identifiquen —no sólo tus lectores, sino tu entorno—?: ¿como escritor?, ¿como intelectual?, ¿como académico, ¿como exguerrillero?, ¿como periodista...? ¿Cuál es la imagen que más te convence?

Como exguerrillero, no; como académico, tampoco. A pesar de que estoy en la Academia de la Lengua —como miembro de número—, no me gusta decir: «soy académico»; siempre se dice con un respingo. Y exguerrillero es otro tipo de respingo.

Un respingo mayor, porque has sido muy crítico con los exguerrilleros...

Sí, sí, mucho. Como escritor, sí; o como intelectual —aunque yo siento que como intelectual me queda grande el nombre—. Cuando pienso en intelectuales, pienso en Sartre, en Bertrand Russell, en Marx. Siento que me queda grande. Sin embargo, si nos atenemos a lo que decía Gramsci: todos somos intelectuales. Pero hay un grupo de personas que se dedican, de manera especializada, a ejercer el intelecto, ése es su trabajo. Entonces, en ese sentido, sí encajo. Y mi trabajo ha sido el de un intelectual orgánico con el interés de las mayorías de mi país. En ese sentido, sí. Sí me identifico con la pala-

bra. Y escritor, pues ni modo; allí sí no hay escapatoria. Yo comencé a escribir a los diecinueve años —accidentalmente—, y después ya no pude parar; después, ya no debía parar. Y ahora, simplemente ya es una cosa que es parte de mí: ni debo, ni puedo ni quiero parar.

A ver si estás de acuerdo en que se podrían identificar distintas etapas a lo largo de tu trabajo como escritor. Ya son décadas y, sin embargo, cuando uno mira a la distancia, ¿qué le queda de ese pasado?, ¿qué es lo que te convence de las etapas primeras? ¿o simplemente fueron un escalón para lo que eres ahora?

Sí, yo creo que eso ha sido: una escalera. Cuando miro hacia atrás —las pocas veces que he releído mis libros—, me he dado cuenta de que en cada etapa di lo más que podía dar. En *La debacle* yo no podía dar más. Era un muchacho de diecinueve o veinte años. No podía dar más. En *Obraje* tenía veintidós o veintitrés. Tampoco podía dar más. Ni en *Los demonios salvajes*, etcétera. Eso, por un lado; pero, por otro lado, me doy cuenta de que esos libros implican explicarme a mí mismo el significado de mi vida en ese momento. Entonces —para mí— también es un inventario de autoconocimiento. Al escribir esas cosas —al inventar esas ficciones, esos personajes, esos diálogos, esas situaciones— estoy recreando experiencias vividas que, o me perturbaban mucho y tenía que exorcizarlas —tenía que atreverme a verlas de frente para dejarlas ubicadas en la estantería que les corresponde de mi pasado— o se trataba de momentos felices o de experiencias que yo hubiera querido que culminaran de otra forma o que fueran más bonitas de lo que fueron, etcétera. Entonces, allí están deseos, frustraciones, satisfacciones, ejercicios de egolatría, ejercicios de machismo, en fin. Es como un inventario de mi vida. Cuando las he releído —que es muy poco, porque ya no me gusta—, me he dado cuenta de esto: al principio yo me releía mucho —como los adolescentes, como los niños que se regodean viéndose el

ombbligo—; pero esa etapa pasó. Entonces, cuando lo he hecho —que por lo general lo hago cuando el libro sale publicado; me gusta darle una leída, a ver cómo salió, cómo se siente ya impreso—, me he dado cuenta de eso: que se trata de ejercicio de autoconocimiento incluso en las fantasías más alocadas o las ficciones más aventuradas, las fabulaciones menos apegadas a la realidad y a lo concreto, a lo que pasó, que son pocas. Yo me atengo mucho a lo que pasó. Son exploraciones quizá inconscientes, exploraciones de emociones que yo he vivido. Y que no es sino hasta que las estoy escribiendo que las exorcizo, que las veo, que las despliego sobre la mesa, que las asimilo totalmente, que las acepto como mías. Eso me ayuda a dejar la experiencia del pasado en su lugar, y que el pasado no me pese. Porque hay gente —como yo— que tiene un pasado que podría perturbarlo mucho. Mi pasado está lleno de conflicto psicoemocional, pero también de mucha muerte. Mi generación, mis amigos, mis compañeros, en gran parte fueron asesinados, cayeron combatiendo —en fin—. Entonces, fue una generación a la que la guerra, si no exactamente les amargó la vida, sí les puso la gotita de amargo al trago de los estudios universitarios, al trago de los estudios de posgrado, al trago de las diversiones, de la bohemia, de toda la vida cotidiana, del amor, del matrimonio. La muerte, el peligro, estaban ahí, en la clandestinidad; el miedo estaba. Fue una generación así. Conozco gente que quedó muy afectada por eso y por mucho menos de lo que yo viví. Hubo gente que simplemente fue presa del miedo, y el miedo los paralizó. Ese miedo que los paralizó después les produce culpa —una culpa muy grande—. Sobre todo, cuando vieron de lo capaces que fueron sus amigos —ya sea que los amigos hayan sobrevivido o no—. Ése es un pasado que les pesa. Además, en la militancia a veces hay que tomar decisiones que cuestan vidas. Como decía Hugo Chávez, cuando le dieron el golpe de Estado. Decía: «esos muertos de allá» —y miraba hacia el cuartel de la montaña— y hacía así las manos y decía: «yo los llevo aquí», y se tocaba el corazón. Yo lo entiendo perfectamente, porque

hay muertos que uno lleva con uno. Porque la muerte de ellos tiene que ver con uno, con decisiones que se tomaron —que uno tomó—, con empresas que se intentaron hacer. Unas se hicieron; otras, no. Pero todos estábamos en lo mismo, y ellos cayeron. Yo he tenido esa necesidad de exorcizar todo eso. Lo que pasa es que no siempre lo he puesto en primera persona. Aunque narre en primera persona, yo les tiro esas cosas a los personajes; y de esa manera los exorcizo. Por ejemplo, el suicidio de Marcio Miranda —en *Jinetes en el cielo*— es un ejercicio mío, un ejercicio de muerte. Sólo que yo estaba matando todo aquello que a Marcio Miranda lo atormentaba, y que en gran parte me atormentaba a mí. Muchas de las cosas que a ese personaje lo atormentan, me atormentaban a mí. Él se suicida. Lo que hago es matar todo eso matándolo a él. Si hay una parte de mí que se quiere morir, okey, que se muera.

¿Qué es, entonces, la creación para ti? Casi todas tus historias están articuladas por experiencias vividas, oídas, conocidas, pues. Es poco el espacio que sea da a la imaginación pura, ¿verdad?

Sí, es poco. En las narraciones, lo que hace mi imaginación es tender puentes entre las experiencias vividas. Hay algunos casos en que esas experiencias no fueron vividas por mí, sino por otra persona; pero se trata de personas con experiencias de vida muy parecidas a las mías o cercanas a mí. Por ejemplo, en *El ángel de la retaguardia* está la historia del Coyote, a quien se llevan a Moscú —a un psiquiátrico después de haber sido torturado en Guatemala—. Eso a mí no me pasó. Y hasta la fecha yo soy gran amigo del Coyote; estuvimos presos juntos. Vivíamos en la misma casa, con otros tres compañeros, en Nicaragua. En fin, son experiencias. Yo lo entiendo perfectamente a él; lo comprendo perfectamente. Lo que él vivió no me pasó a mí: pero a mí me pasaron cosas parecidas, y por eso lo comprendo a cabalidad. En ese sentido, la fabulación —para mí— es como un soporte para

darle salida a la experiencia. No he escrito un solo libro que sea pura imaginación, pura fabulación —estilo Borges, por ejemplo—. Creo que no podría hacer eso. Para mí la literatura es útil; es una necesidad útil. Yo por eso escribo. Pero me imagino que Borges —cuando hacía esas fabulaciones— hablaba de su vida, porque la suya era una vida de bibliotecario. No era un individuo que había salido al mundo a ver qué le pasaba, como ocurrió con muchos de nosotros. Salimos al mundo a ver qué nos pasaba cuando no teníamos —hablando de clase social—, no teníamos razón de hacerlo. Era una mezcla de aventura sesentera con conciencia de clase, patriotismo —qué sé yo—. Era una amalgama de cosas vinculadas por la incertidumbre, por el sueño, por la irresponsabilidad adolescente, por la desorientación. Y en el camino unos se fueron, otros traicionaron, otros se quedaron. Es un proceso muy interesante el de esas generaciones —que fueron como tres—. Es en este sentido que yo fabulo menos. Aumento o disminuyo cosas, pero siempre está el referente de lo concreto. Siempre, siempre. La clase de vida que he llevado así me lo exige.

Y... ¿cómo es la vida del escritor exguerrillero con sus compañeros exguerrilleros que no son escritores? ¿No tienes algún conflicto de distinta naturaleza? Porque, además, entiendo que tú has sido escritor desde que comenzaste tu militancia en la guerrilla, ¿verdad?

Sí. Un compañero mío —que era mi responsable— llegó a prohibirme escribir. Decía que ésa era una distracción pequeñoburguesa, que me olvidara de eso. Y me confiscó una cámara de fotos —porque yo era aficionado a la fotografía de treinta y cinco milímetros—. Decía que me dedicara a la militancia. Ahora, después de la firma de la paz, hay exguerrilleros a los que les chocan mis libros. Hasta la fecha no ha salido uno solo que diga: «lo que dice Morales es mentira»; hasta ahora, nadie ha dicho: «eso no es cierto»; nada, nada; nada de

nada. Hay unos que me reprochan el solo hecho de escribir. El otro día me llegó el comentario de uno de ellos que le dijo a una amiga: «ese amigo tuyo que ha convertido su experiencia revolucionaria en novelas». Como si eso fuera un delito. ¿Y qué iba yo a convertir en novelas sino mi experiencia? Eso es lo que tengo. Yo creo que haciendo eso contribuí a romper una especie de código de silencio tácito que había entre los guerrilleros. Aquí nadie decía nada. Hasta que publiqué *Los que se fueron por la libre* se vino una lluvia de testimonios que hasta la fecha no para. Porque los testimonios que había eran el de Menchú y el de Payeras. Eran los únicos dos, y que fueron hechos por su relación con Cuba para el premio Casa de las Américas. Ahora esto lo puedo decir tranquilamente, porque la Casa de las Américas promovía el género del testimonio y quería promover voces subalternas que no accedían a las editoriales — como sí lo hacían los novelistas—. Entonces, cuando yo escribo *Los que se fueron por la libre* —que lo hice sin la menor pretensión de nada porque es un librito pequeño: en ciento treinta páginas resumo veinticinco años de militancia con un lenguaje periodístico más que literario—, se vinieron poco a poco todos los testimonios que ahora vemos; y después, los testimonios de militares. Entonces, todavía hay uno que otro guerrillero que, a pesar de eso, todavía guarda este código de silencio pues se supone que uno no debería decir esas cosas. Yo no veo por qué no. Yo les he dicho a algunos: «así como los gringos —que perdieron la guerra de Vietnam— se reúnen para conmemorar su participación en la guerra que perdieron, ¿por qué no los guerrilleros guatemaltecos vamos a sentirnos orgullosos, no de haber ganado —porque perdimos la guerra—, pero sí de haber peleado? ¿Por qué callar?, ¿por qué no sentirse orgulloso de eso? El Ejército se siente orgulloso, pero el público no le da la gloria; es una gloria pírrica, es un genocidio contra personas desarmadas. No es victoria militar. Parece que, en ese sentido, la guerrilla tiene mucho más mérito moral. Por esto —y por mis críticas a la conducción de la guerra y a la claudicación de los acuerdos de paz— hay gente que

no me acepta; pero tampoco dice nada. No han escrito nada contra mí diciendo: «éste no debería decir eso» o «lo que dice es mentira».

¿Y se han dado casos que no te reconozcan tu participación como militante guerrillero o que la sientan de otra relevancia que tú le has querido dar?

Que yo sepa, no. Porque nunca me he puesto como un guerrero heroico, sino con una militancia que fue más política que militar —con experiencias de guerrilla urbana, sobre todo, y de organización en ciertos lugares en el campo—. Pero no, por ejemplo, como un guerrillero estilo César Montes u otros comandantes guerrilleros que pasaron treinta años en el monte. Yo nunca he ofrecido esa imagen, jamás. Entonces —que yo sepa— no. Ahora, hay gente que sí regatea cosas, por ejemplo, una poeta guatemalteca, que en el Facebook puso que desde hace mucho tiempo yo estoy sobrevaluado —como diciendo: «este tipo no es para tanto»—. Del ninguneo sí me he enterado.

Como escritor, como intelectual...

Sí, sí, como intelectual. Como escritor, no. Pero es un ninguneo bastante gratuito, porque no está respaldado con argumentos como éstos: «éste se equivoca o no da la talla en tal cosa». No hay nada. Son solamente arranques iracundos. Obedecen a irritación porque uno hace lo que ellos no hacen. Tal vez hubieran querido hacerlo, pero no se atrevieron. Se atrevieron a tirar tiros y a arriesgar la vida, y no a lo otro. Pero ése ya es problema de ellos.

A ver, vamos a meternos un poquito con la crítica, con esa expresión que acabas de decir hace un momento. Sugiere como que

no estás conforme con lo que se ha hecho o lo que ha dejado de hacer la crítica. Habías platicado que aquí en Guatemala prácticamente la suerte de un escritor es incierta, ¿no?

Sí. El escritor está destinado a pasar desapercibido. En primer lugar, no tenemos... iba a decir un mercado de lectores, pero mejor digo que no hay lectores o son muy pocos los lectores responsables. La gente no sabe leer con responsabilidad. Nadie le ha enseñado a nadie desde hace muchísimo tiempo a leer con responsabilidad. Tampoco a discernir qué novela es estéticamente valiosa y cuál no. La gente no tiene criterio. Eso pasa con los estudiantes que andan buscando sobre qué escritor hacer su tesis y qué método aplicarle. ¡Fíjate! Como que si fuera una cuestión de mecánica automotriz: «¿Usted cree que le puedo aplicar el método sociológico a su novela?, ¿usted cree que le puedo aplicar el método semiológico?». Así hablan. Así se te acercan a preguntarte por alguna novela tuya. Es una ingenuidad alarmante. Crítica literaria hubo aquí; era periodística, pero había. Pero después, con el advenimiento de la descomprometida tolerancia posmoderna, ya ningún periodista quiso enemistarse con ningún artista y con ningún escritor. Entonces, si no se escribía bien de un libro, no se escribía. Y después tampoco se escribe bien ni mal. Simplemente no hay crítica literaria. Y la crítica literaria académica se ha ido acabando. No dudo que haya dos, tres, cuatro, cinco, seis personas que sean capaces de devolverle al lector una versión crítica de la obra de un escritor. Seguro los hay. Algunos están fuera, en universidades gringas. Pero en Guatemala no se publica crítica. No hay crítica literaria. Y yo siempre les he dicho a mis amigos —en el Departamento de Letras de la USAC— que yo extraño una crítica de la literatura guatemalteca —de los años setenta para acá— que se ocupe de nosotros y de los que vinieron después de nosotros. Porque no existe una crítica estructurada del movimiento literario de los setenta ni en poesía, ni en teatro, ni en novela. Y en los setenta hubo más; hubo música, hubo danza,

hubo arquitectura. Por ejemplo, el Teatro Nacional y otros edificios, murales, altos relieves, etcétera. No hay un libro que te dé una versión crítica sobre eso. Se trataría de una crítica de su estética, relacionada con las condiciones económicas y sociales que le dieron lugar a ese arte. No existe. Aquí el ambiente se saturó de crítica formal sobre Miguel Ángel Asturias, pero es una crítica que, en muchos aspectos, es bastante ingenua. El libro que yo acabo de publicar: *Estética y política de la interculturalidad. El caso de Miguel Ángel Asturias* es una propuesta de releer a Asturias en otras claves —la clave del psicoanálisis, por ejemplo—. Resulta que en 1992 Luis Cardoza me preguntó que si yo creía que la obra de Asturias estaba envejeciendo y yo le respondí rápidamente que sí. Después me arrepentí y me puse a leer otra vez a Asturias, y me di cuenta de que Asturias podía tener otras lecturas mucho más inteligentes que las que le había dado la crítica guatemalteca. Aunque fuera de Guatemala sí hay críticos de Asturias que son muy lúcidos: Gerald Martin, René Prieto, Martin Lienhard, Brotherston, etcétera. Pero aquí la gente se deslumbraba con los malabarismos verbales, vanguardistas de Asturias. Y eso era la «gran» literatura, eso era la genialidad, nada más. Creo que hay mucho más en la obra de Asturias, y ese mucho más es a lo que sus recursos vanguardistas nos remiten, y tiene que ver con su propuesta de una nación y un sujeto interculturales. Después hay tesis de tesis de tesis sobre escritores, y la mayoría tiene el defecto de que tienen cincuenta páginas de marco metodológico y diez o quince de análisis, de aplicación del método. Y resulta que la propuesta metodológica hace una cosa y su aplicación es otra. Sólo se cumplen esos requisitos formales. Entonces, yo siento que los estudios literarios aquí están muy mal, que —en la práctica— la crítica literaria no existe y que la situación política de los últimos veinte años ha venido a agravar eso. Porque ya a nadie le hace falta que haya crítica de arte, crítica de cine, crítica de teatro, crítica literaria. Nadie la echa de menos ya, lo cual es producto de un intelicidio bestial. Entonces no existe este clima cultural. Es muy triste. El panorama local es desolador.

Quisiera que me dieras tu opinión sobre la crítica: qué es lo que a ti te gusta, qué significaría para ti el crítico ideal, qué te gustaría que encontrara en tu obra.

Bueno, yo creo que la crítica es un pretexto para escribir y hacer planteamientos culturales y literarios. Pero cuando digo pretextos no me refiero a un uso utilitario, pragmático del texto literario, sino a que el texto literario dispara, en el crítico creativo, una serie de ideas a las que él necesita darles un cuerpo coherente. Por ejemplo, tomo a Asturias y me pongo a pensar que Cara de Ángel se llama Miguel, Miguel Cara de Ángel. Entonces, en el ensayo sobre *El señor presidente* yo le pongo, entre comillas, Miguel (Cara de) Ángel Asturias. De alguna manera Miguel Cara de Ángel es Asturias, pero es un Asturias anhelado por el propio Asturias. Es una parte del autor que a la vez se desea y se niega. Entonces yo hago un ensayo apoyándome en algunas ideas de Lacan para establecer esto. Y así fui entrando en un Asturias que antes del año 2000 yo no había podido ver. Y me ayudó para hacerlo —sin lugar a dudas— mi estancia en Pittsburgh, en donde veíamos todas esas cuestiones literarias posmodernas y yo hablaba mucho con Gerald Martin. Sobre Asturias y otras cosas. Hice un ensayo sobre *Lida Sal* que es un prólogo. Me interesa hacer crítica cuando yo siento que la obra analizada es clave para explicar otras cosas. Pero, para explicar esas otras cosas, primero hay que explicar la obra, partir del texto. En ese sentido, la obra es inagotable porque cualquier crítico la puede abordar desde su perspectiva. Por ejemplo, abordar a Asturias desde el mestizaje intercultural. Quienes lo consideraban indigenista eran muy pobres en sus alcances. Asturias es un vanguardista, y es mucho más profundo de lo que uno se imagina. Porque a veces la gente cree que el malabarismo verbal es nada más ingenio. Y expresa ideas deliberadas o inconscientes de Asturias que son muy hondas. Entonces, a mí me parece que lo que yo le encuentro a la crítica —que además es algo a lo que yo no me dedico disciplinadamente ni mucho menos— es que...

Bueno, esto es un decir, porque tu último libro es de crítica sobre Asturias.

Sí, sí. Es que desarmar una obra literaria te puede servir para explicar un montón de cosas relativas al contexto en el que se escribió esa obra. Y no sólo dar cuenta de recursos estilísticos, de uso del idioma, un recuento de imágenes, en fin. Y también a la gente que le interesa le sirve para radiografiar al autor. También eso es una cosa interesante. Yo lo hice un poco con Otto René Castillo en *La ideología y la lírica de la lucha armada*. Allí descubrí que Otto René era un católico no confeso, un marxista católico, cosa que me sorprendió muchísimo pero es innegable. Allí está en su poesía. ¿Y eso qué explica?, que los guerrilleros venían de hogares católicos, eran muchachos de clase media, tenían aspiraciones de clase media, etcétera. ¿Qué pasó?, pues irrumpe en ellos la ideología marxista. Y así se explica en gran parte la subjetividad compleja de un movimiento armado. Yo creo que para eso sirve; para eso puede servir la crítica, que tiene una utilidad para explicar el contexto, para explicar subjetividades. Y no sólo regodearse en volver a decirle a la gente cómo escribe un autor, en explicarle nada más la forma. Yo creo que esto es lo menos útil de la crítica literaria. Hay que enseñarle al lector a leer los libros desde otras perspectivas. Puedo no coincidir con la que ya el lector tiene, pero yo siento que así se enriquece la obra. Evidentemente, esto no tiene nada que ver con lo que el escritor quiso decir, porque la crítica es una cosa aparte.

Seguramente el escritor quisiera que le hallaran algo. ¿No te ha dado la tentación, alguna vez, de soplarle a la crítica, de decirle: «mira, ve esto»?

Sí, cómo no.

A ver, ¿cómo qué?

Pero en el caso de Amecameca me sorprendió que ustedes fueran críticos tan atentos. Y en efecto, hay veces que tú lees... por ejemplo, yo he leído tesis sobre obra mías y me dan ganas de írselas escribiendo: «aquí perdiste lo principal, aquí te fuiste por las ramas». Eso es muy común en las tesis, pero hay otras que no. Por ejemplo, yo he recibido ensayos de un italiano y de un gringo que hicieron trabajos sobre *Señores bajo los árboles* muy buenos. Y entonces uno siente la gran satisfacción de haberle llegado a ese lector al fondo. Lo pusiste a pensar, lo pusiste a sentir e hiciste que de él brotara la creación, porque la crítica es creación. Yo no creo eso de que los críticos son parásitos de los escritores. La crítica literaria es imprescindible, porque la obra literaria es materia prima y hay allí un montón de cosas de las cuales el autor no es consciente.

Pero ¿qué no ha hallado la crítica?, ¿qué no ha discutido no obstante que tú le envías mensajes, que le das claves?, ¿o sientes que has sido bien tratado por la crítica de tus obras?

Yo creo que no. Por ejemplo, aquí en Guatemala, no. La gente de afuera —los gringos e italianos de los que te hablo— ha calado más. Los estudios de aquí son muy superficiales, a la manera de «aquí el escritor usa la técnica tal; y en el siguiente capítulo, cuando fulanito va con menganito, está la técnica tal; aquí notamos...» Es como llevar al lector de la mano y decirle: «esto es un muro; éste es el piso, éste es el sofá». Me parece una crítica bastante innecesaria, prescindible. Y lo triste es que la gente que hace sus tesis perciba que la literatura es eso y que la crítica es eso. Siento yo que están perdiendo el noventa y nueve por ciento del sentido que tiene la literatura y la crítica. Porque hacer tesis, aquí, se trata de volver a contar los libros y de hacer comentarios sobre lo que es evidente y por eso no los amerita.

Pero a la crítica del extranjero a la que te haya dado la tentación por decirle: «oye, quiero que...»

Bueno, ha habido crítica mal intencionada, pero...

No, no me refiero a la crítica mal intencionada, sino a la crítica que no ha podido abrir los ojos que tú quisieras que miraran tu obra ¿No se ha dado el caso? ¿O sí estás satisfecho con lo que hace la crítica?

No siempre. Por ejemplo, en el caso de una crítica feminista que en *El esplendor de la pirámide* vio sexismo de mi parte —sólo eso— y objetualización de la mujer. Allí sí hay una visión parcializada. Y el problema de esa parcialización es que no la deja ver nada más. Regreso a eso: me parece mal intencionada porque a ciertas feministas anti-masculinas eso les sirve para probar que todos los hombres son perversos —como especie—. He tenido experiencia de ésas. A veces, en algunos ensayos críticos he visto que hay cositas que se le escapan al crítico; a veces es por la traducción, hay cosas que no pescan, etcétera. Hay cosas muy locales que no las pescan muy bien o metáforas que no las interpretan muy bien. Pero ésos son errores perdonables. Sin embargo, yo he quedado muy satisfecho con varios ensayos que hay sobre *Señores bajo los árboles*. Yo siento que Centroamérica es un pedacito de tierra que la crítica literaria brinca: de México se va a Colombia o a Venezuela. Centroamérica está sistemáticamente invisibilizada. Y me parece que es injusto, porque —por ejemplo— en Centroamérica se conoce Nicaragua porque estuvieron en el poder los sandinistas, y hubo allí diez años de promoción de escritores. Guatemala tiene un premio Nobel; el Salvador y Honduras tiene escritores muy buenos, pero Honduras casi no existe en el panorama literario. Se nos ignora muchísimo. Y esto no es queja plañidera; es un hecho. Y las editoriales también discriminan a Centroamérica.

Sí. Ése es otro escenario muy interesante que podríamos retomar más adelante, porque es un hecho que no es sólo tu caso. En general, la escritura en Centroamérica se queja de esos espacios que se le han negado en la historiografía literaria de América Latina. Pero ahora que platicabas de esa revisión crítica sobre tu obra, ¿no te ha dado por...? Yo insisto en esto porque me imagino que un escritor también se siente partícipe en un debate a la manera de «no estoy de acuerdo con tal crítico, con lo que dice de mí; o le falta, o simplemente tergiversa, o desconoce...» Platicanos de ese escritor que no se siente satisfecho, si es tu caso. Yo estoy presuponiendo...

Bueno, sí. Recuerdo a otra crítica feminista que se llama Linda Craft. La primera de la que te contaba sobre *El esplendor de la pirámide* es Iliana Rodríguez. Pero Linda Craft dijo que el hecho de que yo le hubiera puesto *testinovela a Señores bajo los árboles* significaba un acto machista, porque *testi* viene de *testículo*. Entonces, que sólo los que tenían testículos podían escribir novelas testimoniales. Efectivamente yo no hablé de que *testimonio* viene de allí, de que en la antigua Roma los hombres se agarraban sus genitales y juraban decir la verdad. Y con ese gesto querían decir: «es mi testimonio y pongo mis genitales a disposición de ustedes si miento». Pero de eso a deducir que *testinovela* sólo la pueden escribir los hombres es una cosa disparatada. Y, además, publica su crítica en un libro en inglés que se titulaba *Literatura centroamericana y no sé cuántos*. Ese tipo de crítica literaria le llega a muchos lectores, pero me parece irresponsable. Y ellas dos son profesoras universitarias de literatura. Es como si vinieran a linchar a Shakespeare porque Julieta —para Romeo— es un objeto sexual o que vengan a linchar a Cervantes porque Dulcinea también es un objeto sexual para Don Quijote. Eso se da mucho aquí. Y se da mucho en materia étnica, en materia racial, en materia de identidad sexual. Se da mucho ese tipo de seudocrítica. A mí, Humberto Ak'abal me dijo que yo no tenía

derecho a escribir un libro como *Señores bajo los árboles* porque yo no era «maya», sino «ladino». Yo tengo derecho a escribir sobre chinos, sobre negros, sobre africanos, ¿Cómo no voy a escribir sobre indígenas guatemaltecos? ¿O debería tener un apellido indígena para hacerlo? Son ese tipo de cosas estúpidas que sin embargo lo hacen sentir a uno muy frustrado, muy iracundo; que interpreten, de una manera tan desviada, lo que uno dice. Hay otros casos en que se hace por incapacidad crítica, por incapacidad intelectual: estudiantes, por ejemplo. Ellos todavía no tienen el suficiente colmillo, la suficiente experiencia y las suficientes lecturas como para entrar en un texto literario con soltura. Lo peor de eso es que, a menudo, un estudiante de literatura lea un libro y no sepa qué decir de él, y ande por allí preguntándoles a sus asesores qué método le aplica a determinada novela. A mí me han hecho esa pregunta. ¿Y qué se les puede responder? La respuesta honesta sería: «dedíquese no a la literatura, sino a la agricultura o alguna otra cosa» [risas de ambos]. Es que no está entendiendo la literatura. Si te preguntan qué método aplicarle a una novela, no ha habido comprensión de su objeto de estudio, que es la literatura. No se entiende. Es tristísimo ser testigo de esta «mala educación».

Vamos a cerrar esta plática con una última pregunta a propósito de todo este debate. Yo creo que es una paradoja el que sientas que a la crítica literaria en Guatemala le falta impulso. Y, sin embargo, tengo la impresión de que aquí en Guatemala has sido un escritor o un intelectual controvertido; lo cual, nos da la idea de que no pasas inadvertido. Si es el caso, ¿cuáles son los debates o los puntos más relevantes de lo que significa Mario Roberto Morales en Guatemala?

Tienes razón en eso que dices. A mí sí se me lee. No puedo quejarme de que no se me lea. Tampoco podría quejarme de que no se me

reconozca en Guatemala. No sería justo. Y hay un reconocimiento tanto a favor como en contra. Porque hay gente que está en contra de mí y me dice: «yo siempre lo leo. Casi nunca estoy de acuerdo con usted, pero lo leo». Bueno, yo no escribo para que todos estén de acuerdo conmigo. Pero yo creo que... te voy a contar esto porque, de lo contrario, no me voy a explicar. Cuando yo estaba preso en Nicaragua, sometido a tortura psicológica —porque la URNG les había dicho a los sandinistas que yo era un infiltrado—, mientras se averiguó y estableció que esa acusación era falsa, estuve dos meses y cuatro días preso. Cuando supe lo que la izquierda guatemalteca me estaba haciendo, decidí, allí en la cárcel, lo siguiente: si salgo de esto, voy a empezar a pensar por mí mismo. Allí rompí la censura de izquierda. Me salí del redil, porque el pensamiento de izquierda es «disciplinado». Digamos, si tú eres partidario —un hombre de organización— no dices lo que te da la gana, sino lo que la organización te permite. Dije: «eso se acabó». Y a partir de allí, fue que comencé con la crítica de izquierda, una crítica que, como yo venía de adentro, nadie me podía decir que no era cierta. Así como ahora este coronel —el coronel Édgar Rubio— que está hablando desde adentro del Ejército. Él es un coronel de alta. Lo que están haciendo es calumniándolo. Lo mismo hicieron conmigo. Dijeron que yo era agente de la CIA, que era de la G2. Y eso tardó en difuminarse, pero se difuminó completamente. Entonces, mi ángulo crítico no tiene miramientos, porque yo no le tengo pena a ningún sector, ni miedo. No mido mis palabras cuando escribo, sino que soy yo. Con mis errores y mis atinos, pero soy yo. Y eso sorprende, sorprende. Siempre he dicho: el secreto de una literatura efectiva es la sinceridad, aunque uno esté ficcionalizando. Y la sinceridad es expresar lo que uno siente y lo que uno piensa; y no fingir. Si tú te sientas a escribir pensando en lo que va a decir la vecina cuando lea lo que estás escribiendo, mejor no escribas. Porque lo que piensas no va a tener credibilidad. Aunque sea real. Yo ya era sincero en mi literatura antes de eso; pero en materia ideológica, política, no lo era.

Yo estaba muy censurado; tenía mucha autocensura de izquierda. Y allí la perdí. A partir de eso empecé a pensar por mí mismo, a usar la cabeza yo solo. Creo que eso es lo que muy poca gente hace. Aquí en Guatemala casi toda la gente escribe alineada con el CACIF o con las ONG o con las fuentes de financiamiento. Y lo que tienen son unos pensamientos y análisis mediocres. Nadie tiene fuerza para escribir. O la fuerza la sacan de un fanatismo anticomunista, por ejemplo. Y ya comunistas no hay, ni hay izquierda. Creo que ese punto de vista, el de la sinceridad libre, desconcierta y atrae. Porque dicen: «bueno, a éste qué le pasa, no tiene miedo de hablar así». La gente sabe que hay cosas ciertas; pero también asume que nadie las debe decir, por su propia conveniencia. Entonces, si yo las digo, desconcierta, atrae. Creo que eso es. Antier me encontré en un estacionamiento de la zona uno a un individuo que vende discos compactos de música pirateada. Cuando iba a pagar mi estacionamiento, el tipo me para y me pregunta: «¿usted es don Fulano de Tal?, yo lo leo todos los miércoles». Y me hizo un comentario que me ha hecho mucha gente. Me dijo: «¿sabe por qué lo leo? porque usted dispara en las dos direcciones; usted es neutral». Así entienden la neutralidad. ¡Yo no soy neutral! Lo que pasa es que, cuando critico a la izquierda, tampoco me ando con remilgos porque la conozco y sé en qué anda ahora la gente de izquierda —vendida a la cooperación internacional—. Y lo digo y soy el único que lo hace desde los años noventa. Incluso, hay gente que me conoce, y que sabe, que entiende que mi crítica es justa, y que me reprocha hacerlo. Me dicen que yo debería callarme eso. Creo que por ahí va la cosa. El ángulo desconcierta a la gente. Y en el análisis trato siempre de que lo concreto sea la piedra de toque del análisis; noirme con subterfugios, o con lenguajes rebuscados o adornar lo que en realidad las cosas son, sin eufemismos. Siempre repito la frase de Lenin para definir el marxismo: el análisis concreto de la situación concreta. Era la definición que Lenin daba del marxismo. Claro, es una manera muy sencilla de decirlo. Súper reducida, pero siempre está en mi men-

te: no despegarme de lo concreto. En las columnas periodísticas, creo que ese es el éxito de mis análisis, porque sí me leen. La única razón por la que a mí no me han sacado de los diarios donde publico en Guatemala es porque tengo lectores. Eso quiere decir que vendo periódicos. Creo que ya va siendo hora de pedir un aumento [dicho con sarcasmo. Risas de ambos]. Ésa fue una experiencia de vida. Yo dije: «ya no me alinee con lo que conviene a las dirigencias de izquierda». Pero sigo siendo de izquierda. Cuando comencé a criticar a la izquierda, la derecha me buscó. Me invitaban a almorzar porque ellos creían que criticar a la izquierda era pasarse a la derecha. Y después se desconcertaron. Dijeron: «éste sigue siendo comunista. Lo que pasa es que se decepcionó de la izquierda porque lo metieron preso». Tampoco era tan sencillo, que porque me habían metido preso yo me iba a vengar. No, no era eso. Era una cosa más profunda. Porque mi crítica a la izquierda tuvo que ver con la pésima e infiltrada conducción de la guerra por la URNG y con su claudicación cuando firmó los acuerdos de paz. Fue una claudicación absolutamente redonda. Y eso todavía casi nadie lo dice. Lo dice la derecha, pero la gente de izquierda se lo calla. Es como una vergüenza familiar, como la niña que dio el mal paso, o una cosa así. Creo que por ahí va. Yo empecé a ser columnista en 1992. Ya son veintitantos años. Quisiera publicar mis artículos, pero quisiera a alguien que me ayudara a hacerlo. Yo los tengo casi todos. Pero imagínate, desde 1992 para acá ya hay una buena cantidad de artículos que habría que clasificar, que escoger. Porque tampoco se trata de publicarlo todo. Habrá algunos artículos muy malos. Pero hay mucha gente que me ha pedido que yo publique en un volumen los artículos que he publicado. Por ahí va el enfoque que a la gente le atrae, incluso a los enemigos —que los tengo, muchísimos, pero no dejan de leerme—. Por eso tengo cerrados los comentarios al pie de mi columna. Eso se infecta. Y yo le pedí al periódico que me cerrara los comentarios. En mi blog también están cerrados los comentarios. A veces, amigos o amigas me mandan comentarios que

hacen en Twitter o en Facebook, o algo así. Pero esporádicamente, porque a las redes sociales yo les entro poco. Tengo Facebook; por supuesto. Y me asomo a ver qué está pasando, pero no me quedo allí trabado. Pero yo sé que cada artículo mío alborota el gallinero... Hoy se publicó uno sobre este coronel [Édgar Rubio]. Como a las diez de la mañana estaba desayunando con César Montes y Alfonso Portillo y me entró un mensaje del coronel, y me dijo: «ya se viralizó su artículo». No quiero ni saber lo que están diciendo. En fin. Pero de que me la gozo, me la gozo.

Lucha armada, literatura y memoria histórica en Guatemala: una experiencia personal (entrevista colectiva)

Marcio Palacios Aragón

Gladys Tobar Aguilar

Universidad de San Carlos (Guatemala)

Alfredo Ramírez Membrillo

Lino Martínez Rebollar

Saúl Hurtado Heras

Universidad Autónoma del Estado de México (México)

La siguiente es una entrevista colectiva que sostuvimos los miembros del Cuerpo Académico «Literatura, Lengua y Cultura de América Latina» con el escritor guatemalteco Mario Roberto Morales. Tuvo efecto en la Sala de Juicios Orales del Centro Universitario UAEM Amecameca, la tarde-noche del martes 17 de mayo de 2016. Este prolongado intercambio de impresiones sobre la obra de Morales y sobre la cultura guatemalteca —con énfasis en el conflicto armado— rebasó las tres horas continuas. Tuvo que suspenderse debido a que las actividades de ese día concluían y la institución estaba por cerrar sus instalaciones. Quedaron pendientes algunas cuestiones, especialmente sobre la poética del autor.

Saúl Hurtado Heras (SHH): Buenas tardes. Hoy martes diecisiete de mayo de 2016 nos encontramos en la Sala de Juicios Orales del Centro Universitario UAEM Amecameca. El propósito de esta reunión es conversar con el escritor e intelectual guatemalteco Mario Roberto Morales, a quien agradecemos este espacio de diálogo. Mario Roberto: conocemos buena parte de tu obra y por eso te apreciamos, te reconocemos y te agradecemos el esfuerzo y la disponibilidad que has demostrado para estar aquí.

Para nosotros ha sido un apoyo grande el saber que ustedes tres participarán en nuestro coloquio. Muchas gracias. La dinámica será la siguiente: los miembros del Cuerpo Académico le tienen preparadas algunas cuestiones al doctor Morales. Sobre la marcha podrán intervenir nuestros colegas de Guatemala —si así lo desean—. Damos, pues, la palabra al doctor Alfredo Ramírez.

Alfredo Ramírez Membrillo (ARM): Buenas tardes. Doctor, en relación con la guerra interna en Guatemala se habla de un concepto como «la batalla por la memoria», una batalla en donde intervienen distintos tipos de gestos, discursos, medios y formatos de comunicación, espacios. ¿Qué papel social juega la literatura de ficción en esta batalla por la memoria o —dicho crudamente— qué penetración, en el imaginario popular, tienen cuentos o novelas, en comparación con mensajes que se transmiten por televisión, radio, periódicos, medios más inmediatos, masivos?, ¿cuál es la importancia de los relatos de ficción en este marco general?

Mario Roberto Morales (MRM): Primero, muchas gracias por esta invitación —a ustedes—, y a Saúl en especial porque es un gran gusto estar aquí compartiendo cuestiones sobre nuestro país. Efectivamente, en Guatemala se libra una feroz batalla ideológica por la memoria. La derecha neoliberal —que tiene acaparados los medios masivos de comunicación y los canales de opinión y también algunos espacios académicos, concretamente el de una universidad que es declaradamente neoliberal— se dedican a escribir libros de historia que desmienten las versiones históricas establecidas científicamente por otros historiadores sobre problemas como la contrarrevolución de 1954 y sobre el conflicto armado, minimizando las víctimas, tergiversando los hechos —en fin—. Por otro lado, tenemos un país que es particularmente una víctima de lo que yo llamo el «intelicidio», y que tiene que ver con el consumo compulsivo

de imágenes en lugar del «código letrado». Esto ha convertido a nuestro país en un país de gente que no lee. Y no sólo de gente que no lee, sino de nuevas generaciones a las que ya les es imposible leer. Si a uno desde niño lo reciben con imágenes, y cuando entra a la escuela lo reciben con libros, las palabras y el código letrado se vuelven un código difícil de descifrar. Porque la imagen entra directamente. Es un tipo de imagen, además, diseñada para que el cerebro se relaje y no trabaje. El puntaje veloz, la estética del videoclip, los contrastes de luz y sombra —en fin— hacen que el impacto en el cerebro sea hipnótico. Esto es un problema serio. A eso hay que sumar el hecho de que el sistema educativo ha estado secuestrado —desde 1954— por la oligarquía y los militares, y que precisamente por eso no se enseña historia del país.

La gente desconoce su historia. No sabe qué fue del conflicto armado —por lo menos las generaciones recientes—. Mucho menos conocen el significado de la revolución de 1944 que, en realidad, fue un intento de hacer lo que México hizo con su revolución: modernizar el Estado, modernizar la economía. Entonces, «la batalla por la memoria» tiene que ver con aspectos educativos, mediáticos, de interpretación de la historia, de conocimiento de la historia. En ese sentido, la literatura ha venido a jugar un papel importante —aunque yo no diría que impactante— por el problema de la ausencia de lectores. Importante porque son documentos que están acumulándose, y que están ahí, y que algún día se les dará el uso para el cual fueron escritos.

En ese sentido, antes de hablar de la ficción, tenemos una importante producción testimonial, tanto de guerrilleros como de víctimas de la guerra, que han dado su testimonio de lo vivido y que están ahí acumulados. Hay testimonios de mujeres, hay testimonios de ancianos, de niños, en fin... Hay todo un cúmulo de testimonios —con intención literaria o sin ella—. *Los días de la selva*, de Mario Payeras —por ejemplo—, es un testimonio con intenciones literarias. Hay novelas testimoniales y hay testimonios novelados.

A mí se me ocurrió ponerle *testinovela* a uno de mis textos, porque *Señores bajo los árboles* es un texto en el que dejo hablar a la gente. Mi intervención como escritor es solamente de un «facilitador» de las voces. Es un trabajo sobre el habla de los indígenas, para darle viabilidad a eso, y un ordenamiento de las historias. Todo lo que aparece ahí fue recogido en grabadora por mucha gente y archivado en la Comisión Centroamericana de Derechos Humanos en Costa Rica. Allí encontré esos documentos. Entonces, me parece que sí hay una copiosa producción que tiene que ver con la memoria, con los acontecimientos del siglo XX, y que va con los acontecimientos del conflicto armado interno. Sin embargo, la difusión que deberían tener no es la que tienen. La gente prefiere ver televisión a leer. Y esto es un problema mundial.

En países como los centroamericanos —que no tienen una tradición democrática, en la que el Estado ha sido débil por muchísimo tiempo—, las generaciones que nacieron en esos regímenes ya se acostumbraron a que el Estado no intervenga en nada, y se les hace que la vida es normal así. Entonces, hay una especie de encanallamiento intelectual en la gente, un intelicidio flagrante que hace difícil la apropiación de la memoria en su forma escrita y, más aún, en su forma literaria. Y yendo ya a la literatura, pues sí tenemos —creo yo— una respetable producción novelística —narrativa en general— que tiene que ver con esto. Y también ensayística. En la Escuela de Ciencia Política —gracias al apoyo del director, Marcio Palacios— estamos publicando la obra completa de un guatemalteco desconocido en Guatemala y venerado en Cuba. Es Manuel Galich, cuya faceta de teatrista se conoce en Guatemala, pero se desconocía hasta ahora su faceta de científico-social. Por ejemplo, él tiene una historia precolombina de América —de toda la América, desde Estados Unidos hasta la Patagonia—. Es muy interesante. Este año estamos publicando los libros de Guillermo Toriello, el canciller de la dignidad, así llamado, canciller de Jacobo Árbenz. Él luchó contra la propaganda anticomunista que se le endilgó a Árbenz y que

justificó su derrocamiento. De tal manera que esto que hacemos también es por preservar la memoria.

Volviendo a la literatura, hay —creo— novelas cuya intención específica no es esa. Porque lo que el novelista tiene es un montón de demonios que quiere soltar, y los suelta en la soledad escribiendo. Pero si se trata de novelistas que han vivido el conflicto armado, que han vivido la violencia, que han participado en ella de muchas maneras —como es el caso de mi generación—, pues sin querer también contribuyen a esto. El radio de acción es limitado, como digo. Guatemala no tiene un gran mercado de lectores. Para hablar en lenguaje editorial, *Jinetes en el cielo* fue el libro de ficción más vendido del 2013 en Guatemala. Pero eso serán unos cientos de ejemplares. Y el problema es ese. Creo que esa es la peor arma contra la que peleamos quienes buscamos reconstruir, preservar y divulgar la memoria histórica para que la gente se la apropie. Y que esa apropiación se convierta en identidad, aunque sea dolorosa, pero es lo que le corresponde. En fin, ya hice un arroz con mango, como dicen en Costa Rica... [risas]

ARM: Esta pregunta está vinculada con lo anterior. En alguna entrevista te he escuchado hablar acerca de una derecha política guatemalteca bastante poco ilustrada. Y, en efecto, he leído algunos textos —testimonios escritos por esa derecha guatemalteca— en relación con el conflicto armado, y se observa algo rudimentario, incluso pedestre; sin embargo, debe decirse que ese discurso, por otros medios —por ese y por otros medios— se difunde e influye en la población, y se concede a estos mensajes una mayor o menor pertinencia histórica. ¿Qué opinión te merecen muchos de estos libros de la derecha, en especial testimoniales, en lo que toca a «la batalla por la memoria»? ¿No son estos libros una respuesta en las que se advierte, históricamente, una ventaja discursiva por parte de la izquierda y de la intelectuali-

dad guatemalteca en estos terrenos? ¿Qué opinión te merecen estos libros tan distantes y tan distintos de los de la izquierda?

MRM: Sin duda, la izquierda tiene una superioridad intelectual indiscutible sobre la derecha guatemalteca. Pero es que también la derecha guatemalteca es históricamente inculta en el sentido de no cultivada, muy ignorante, verdaderamente muy ignorante, si tú la comparas con oligarquías inclusive en Centroamérica. Yo viví en Nicaragua durante el sandinismo, el primer sandinismo. Recuerdo que miembros de la oligarquía nicaragüense se habían pasado al sandinismo, y era gente cultísima: José Coronel Urtecho, el mismo Ernesto Cardenal, en fin... Era gente —digamos— de las familias de abolengo, de «pedigrí colonial» en Nicaragua. Y tenían la suficiente sensibilidad e inteligencia como para apoyar a los sandinistas desde las trincheras de la cultura. La oligarquía costarricense es una oligarquía que se prepara intelectualmente para gobernar. Ellos mandan a sus «juniors» a estudiar a Yale, a Princeton, a Harvard, porque esos son sus referentes estadounidenses. Y van y sacan maestrías y doctorados.

Ahí está Óscar Arias, hombre de Harvard. Regresó a Costa Rica a gobernar; o sea, es una oligarquía que, además de ser dominante, es dirigente. La guatemalteca no. Nunca ha querido ser clase dirigente. La oligarquía guatemalteca pone a gobernar a militares o a políticos corruptos, y ellos se mantienen retirados en sus residencias, en sus fincas o en Miami, o donde les gusta ir de compras. Y esto ocurre desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Porque si examinas como en toda la América Latina, todo el quehacer cultural estaba en manos de los criollos, de los terratenientes o de los hijos de los terratenientes, o de gente allegada a ellos. La cultura era un patrimonio de ellos. Los ladinos y los indios no participaban de este mundo «europeizante». Pero, a principios del siglo XX, los ladinos guatemaltecos comienzan a tener hegemonía. Ya Miguel Ángel Asturias es un ejemplo de ladinidad intelectual, cultural. Él ya no es ni un criollo, ni es un oligarca; es de clase media, ladino. Y entonces

los criollos oligárquicos se retiran de la vida cultural, se dedican a sus negocios finqueros, se empiezan a diversificar en la oligarquía industrial, financiera, comercial —no sólo agrícola—. Y lo que tenemos ahora es una oligarquía verdaderamente inculta. Eso los vuelve a ellos una oligarquía ciega ante lo que les convendría ser para asegurar su propio futuro. Pero ellos —al contrario— son creadores de anticuerpos de conflicto social. Ahora tienen mil mecanismos para aplacar esto. Hay una hegemonía oligárquica en Guatemala que influye en las capas medias, que influye en la pequeña burguesía, en los pequeños y medianos empresarios.

El pequeño y mediano empresario, aunque no le conviene la ideología oligárquica, la adopta, porque el principal obstáculo para un pequeño empresario, para progresar, es el monopolismo oligárquico. Y, sin embargo, frente al fantasma del comunismo —que ya es un fantasma decrepito— se unen a la oligarquía. Entonces tenemos, sí, una oligarquía inculta, pero —como dices— tiene una serie de mecanismos para imponer —digamos— esa tozudez, esa cultura de la violencia, que es la que embrutece; esa cultura de autoritarismo, de verticalismo, de militarismo, y esa filosofía del amo y el esclavo. «Yo quiero parecerme a mi amo, no para destronarlo, sino para hacer lo que el amo me hace a mí, para hacérselo al que está más abajo que yo». Esa es la dialéctica del amo y del esclavo. Esto es lo que ocurre. Hay una clase dominante que no es dirigente en el sentido de generar hegemonía, atracción hacia la gente, como en Costa Rica. En Costa Rica, la gente quiere a sus gobernantes, y quiere a su clase rica, a los millonarios. La ciudadanía los admira. En Guatemala, no. Se les tiene miedo, se les critica en sordina. Pero hay una hegemonía ideológica. Y esto es producto del terror, del terror como una táctica muy prolongada en el tiempo, un terror militar, en cierto momento. En otros momentos es ideológico, es intimidación, pero el terror persiste. Hay muchas maneras de ejercerlo ahora: oblicuamente, mediante la censura, las amenazas, las llamadas telefónicas.

Cada vez que escribo un artículo en el periódico que yo sé que resulta irritante, llaman a mi casa y ponen una musiquita como de feria,

una musiquita como de carrusel. Y no sólo a mí, a mucha gente. Es una manera de intimidar. Entonces, sí es una oligarquía inculta que, sin embargo, impone esa cultura de la violencia en el resto de la gente. He aquí la patología. Para mucha gente eso es apetecible, es decir, ser así es haber triunfado en la vida. Eso implica una descomposición psicoemocional y moral que es resultado de la violencia. Es un pueblo envilecido por la violencia.

Lino Martínez Rebollar (LMR): En tu literatura se observa el importante papel de la literatura prehispánica guatemalteca. Y la testinovela es diferente a los testimonios, tal vez por el uso que hace de la literatura prehispánica guatemalteca. Las carnicerías humanas perpetradas por el Estado—y a veces también por la guerrilla— son explicadas desde el *Popol Vuh* y desde los Señores de Xibalbá. ¿Qué desafío representó para ti el empleo de esta ficción prehispánica como un instrumento para representar la realidad terrible de la violencia en Guatemala?

MRM: Bueno, en Guatemala existe —además del *Popol Vuh*— un libro extraordinario que es el *Rabinal Achí*. Al parecer, es el único texto precolombino de América que no pasó por la censura eclesiástica española. Por la sencilla razón de que Brasseur de Bourbourg lo encontró hasta el siglo XIX. Lo habían guardado muy celosamente.

Yo me puse a estudiar los textos precolombinos y la historia precolombina. Y me di cuenta de que la versión más o menos popular de que los problemas nuestros habían empezado con la llegada de los españoles no era cierta. «Nuestros» en el sentido territorial. En nuestro territorio había existido una interculturalidad violenta mucho antes de que llegaran los españoles. Los quichés, por ejemplo, que veían a los aztecas —de quienes eran tributarios— como un modelo a seguir, empezaron a hacer allá lo que los aztecas hicieron aquí en el Valle de México: conquistar a los pueblos vecinos, so-

meterlos, en una tendencia clara hacia el imperio. Luego descubrí que —como resultado de eso y del hecho de que los cakchiqueles se aliaron con el conquistador Pedro de Alvarado para aniquilar a los quichés— había sido una venganza del genocidio que los quichés habían cometido con los cakchiqueles, y que consta en un texto que se llama *Anales de los cakchiqueles*, y que esa enemistad entre quichés y cakchiqueles pervive hasta hoy día, y es más virulenta que la que se tiene contra los ladinos o contra los blancos.

Entre otras cosas me puso en contacto con la realidad de que —en el caso de nuestro país— muchos elementos culturales precolombinos perviven, no solamente en las comunidades indígenas, sino en el mestizaje conflictivo que nosotros mantenemos. Porque aquí —en México—, a pesar de que hay diferencias étnicas, de que hay grupos étnicos diferenciados, José Vasconcelos tuvo una enorme influencia aquí con eso de la mexicanidad, de la raza cósmica y del mestizaje como eje de la nacionalidad —que era lo que querían hacer allá los presidentes Juan José Arévalo y Jacobo Árbenz durante la revolución—. Era lo mismo. Era la política étnica de la revolución. Allá no se concretó porque la revolución se interrumpió. Entonces, en Guatemala no existe esa conciencia nacional y ese nacionalismo que hay en México, en el que se subsumen las diferencias étnicas en gran parte. Allá, no. Por eso el discurso de la multiculturalidad. El discurso estadounidense de la multiculturalidad ha pegado tanto en los grupos étnicos, en esta separatidad, en este atrincheramiento en las especificidades identitarias. Entonces me di cuenta de que eso no era nuevo, que esa virulencia por las diferencias venía de atrás. El *Rabinal Achí* me dio muchas claves, tanto de la cultura militarista nuestra —porque es un drama entre militares— como de la cultura de la violencia que nosotros compartimos allá.

Ahora, tú hablas de desafíos. Uno de mis problemas —cuando empecé a hablar de esto— fue que había gente que me cuestionaba por no ser maya. Porque ahora así se les llama a los indígenas.

En realidad, es un apelativo, pues lo que se sabe es que en Mayapán se hablaba maya; pero en el resto del área maya había una serie de idiomas y de variantes que no se llamaban así. No creo que exista evidencia de que a quienes llamamos los «mayas» de la antigüedad se llamaran a sí mismos así. Pero, en fin, todo pueblo tiene derecho a autotombrarse. Entonces me decían que yo no tenía derecho de hablar de los indígenas. Cuando se publicó *Señores bajo los árboles*, Humberto Ak'abal —que es un poeta indígena— dijo que yo no tenía derecho de hablar de los indígenas. Yo le dije que tenía derecho de hablar de griegos, romanos, mayas... que tenía la potestad humana de hablar de quien yo quisiera y escribir sobre quien yo quisiera. Pero fue una resistencia en sordina por parte de algunos mayas fundamentalistas, etnocéntricos, etnocentristas. La cosa pasó porque la verdad es que no hay un solo escritor indígena que haya hecho un libro como *Señores bajo los árboles*, es decir, en el sentido de que —bueno— «he aquí la memoria histórica, esto nos hicieron, así fue». Lo que hay son testimoniante dispersos. Entonces, cuando yo empecé a entrar en contacto con los testimonios, inmediatamente pensé en ligarlos con los textos precolombinos. Primero, por una cuestión formal: yo necesitaba al indígena, pues, como todos los indígenas latinoamericanos, tienen un acento peculiar para hablar el castellano y, naturalmente, estos acentos son regionales. Porque un quiché, un cakchiquel y un zutuhil tienen variantes cuando hablan el español.

Yo quise hacer algo así como lo que Asturias hace en *Hombres de maíz*. Asturias a veces le atribuye formas de hablar a indígenas que en realidad son del oriente ladino de Guatemala; pero nadie nota el licuado que hace Asturias. Todo el mundo habla o siente en *Hombres de maíz* la esencia nacional. Y esa esencia es una habilidad de Asturias; es una técnica de Asturias. Entonces, me servía para eso, me servía para vincular algunas cosas. Ahora recuerdo, por ejemplo, que había una violación, y yo la vinculo con el baile en el *Rabinal Achí*. Están bailando con sus trajes, y a quien violan es precisamente a la princesa —la princesa con la que quiere bailar

el condenado a muerte en la obra de teatro precolombina—. Y la violación tiene lugar cuando tiene su traje puesto. En fin, empecé a jugar con este tipo de simbología como diciendo «esta vibración viene ocurriendo desde antes». Eso fue lo que quise hacer. Y me sirvieron muchísimo las traducciones —porque son traducciones de los textos precolombinos— para pescar la cadencia con que los indígenas guatemaltecos hablan el español. Ese fue el trabajo que yo hice, aunque en buena parte este trabajo ya estaba en las grabaciones transcritas que yo tuve en la mano. Estas grabaciones tenían la desventaja de que casi no tenían puntuación. Fueron grabadas y después transcritas por alguien —a la brava—. Y este legajo me lo encontré yo en Costa Rica, en la Comisión de Derechos Humanos de Centroamérica. De tal manera que los textos precolombinos me sirvieron a mí —tanto en lo formal como en lo ideológico— para vincular el hecho de las masacres y del genocidio —que está en *Señores bajo los árboles*— con una historia que viene de atrás y con contradicciones entre las propias etnias, los propios pueblos a los que ahora les llaman «originarios».

ARM: En un tiempo en el que se relativiza a la historia por sus métodos y por sus propias limitaciones epistemológicas —la subjetividad—, la pregunta es la siguiente: ¿es posible arribar o construir una verdad histórica realmente compartida por toda la comunidad? ¿O, más bien, sucede que cada grupo ideológico o político construye una verdad a su medida, en la cual confirma, justifica o explica sus posiciones, y en la cual cada grupo se encapsula en sí mismo, es decir, ya no hay diálogo entre las partes, sino varios monólogos simultáneos en los que cada parte defiende su propia verdad? ¿Sería posible arribar a una verdad compartida sobre la memoria histórica? Eso yo lo veo muy claro en Perú, y ahora lo quiero ver en Guatemala. Esta pregunta es para los tres colegas guatemaltecos.

MRM: Bueno, yo creo que lo más cercano a lo que se ha llegado a eso es el Informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico. Pero esto tiene que ver con las atrocidades cometidas por el ejército. Tanto la guerrilla como el ejército y Rigoberta Menchú —que en esa época representaba, más o menos, a cierta porción de los indígenas— estuvieron de acuerdo con eso. Los militares, para firmar la paz, que implicaba una millonada por parte de Naciones Unidas; los guerrilleros también, para captar eso; y, en el caso de los indígenas, porque reivindicaban su situación de víctimas. Fue una cosa coyuntural, pero es a lo más cercano que se ha llegado.

Ahora, la verdad es que sí. Cada grupo quiere construir su verdad. Ahora ocurre algo muy interesante. Esto es cierto respecto de los indígenas autollamados «mayas», intelectualizados y muy vinculados a la cooperación internacional. Ellos quieren construir su propia versión histórica; no sólo de la historia reciente, sino de toda la historia. Y ahora los criollos, la oligarquía. Porque la ladinidad de clase media vive un poco ajena a esto. Eso es interesante porque el término ladino de Guatemala —tú sabes que el término «ladino» sólo se usa en Chiapas y en Guatemala—, en realidad viene de España —de allá en 1492—: a los musulmanes conversos se les llamó «moriscos» y a los judíos conversos se le llamó «judíos ladinos», que era una deformación de «judíos latinos». Era un juego de palabras porque, como eran judíos, decían que eran ladinos en el sentido del «ladino taimado», del «ladino sinvergüenza», como está en el diccionario. Pero es una deformación también de *latinos*, porque el judío converso se había convertido a una religión latina —el cristianismo— y hablaba una lengua latina —el castellano—.

Entonces los conquistadores que vinieron aquí llamaron a los primeros indios convertidos al cristianismo «indios ladinos». De tal manera que los primeros «ladinos» fueron indios. Pero la ladinidad después fue creciendo exponencialmente. Se mezcló con la negritud y ahora es un mestizaje indiferenciado al que no le importa su identidad étnica. El ladino se remite más a su identidad nacional.

Tú preguntas por su etnicidad, y dice «yo soy guatemalteco»; o, incluso, sus identidades localistas: «yo soy de San Fulano de Tal», «yo soy de la comarca tal...» Pero la etnicidad no. Ahora, en el Oriente del país, hay un tipo de ladinidad que es más racista, porque se define como ladino en tanto que supone que no tiene nada de indio. Eso es en Oriente; pero, en el Occidente, el ladino se asume como mestizo —como que tiene las dos cosas—. Entonces, como diría el bolero: «en qué quedamos por fin, me quieres o no me quieres». La ladinidad es amorfa. Vive un poco al margen de estas intenciones de escribir la propia historia, y esa es la tendencia en general. Yo creo que la única manera de lograr alguna versión consensuada sería desde el Estado. Habría que controlar el Estado, habría que reconstruir el sistema educativo —que está muy maltrecho— y crear una hegemonía, crear una ideología nacional. Pero, para que exista una identidad nacional, la gente tiene que identificarse con el Estado, y el Estado tiene que estar presente en forma de educación, de salud, de servicios. Y en Guatemala el Estado está ausente. Por eso la identidad nacional es débil.

Entonces, es difícil. Yo creo que está dispersión existe. Cada uno quiere hacer su propia historia; y no sólo eso, sino imponérsela al otro. Esta es la situación, creo yo. No sé qué digan mis compañeros.

Gladys Tobar Aguilar (GTA): Yo estoy de acuerdo con lo que plantea Mario Roberto, que cada grupo crea su propia versión. Lo he tenido claro relacionándome con distintos grupos —por ejemplo, indígenas—. He percibido que muchos de ellos quieren crear su propia versión de la historia y hasta su propia ideología. Eso estaría muy bien, siempre y cuando se asumiera toda esta parte de la Conquista hasta la actualidad. Pero hay como una intención de dar un salto atrás —siento yo— e ignorar toda esa parte del mestizaje que, de alguna manera, los escritores latinoamericanos reconocieron a mediados del siglo XX. Entre ellos, ese grupo donde estaba Asturias. Según entiendo eso fue gracias a encontrarse en Europa,

después de la Primera Guerra Mundial, y reunirse y conversar y darse cuenta de que los problemas de un país eran similares a los de los otros países.

Los jóvenes conversaban y se daban cuenta de que tenían dictadores en casi todos los países, que las mismas situaciones se daban y, cuando tuvieron que volver —porque viene la depresión de 1929—, todos estos jóvenes que ya habían madurado un poco fueron los grandes escritores que renovaron la narrativa latinoamericana en los años cuarenta y cincuenta. Y se empieza a pensar en el famoso crisol del mestizaje. Y bueno, hay un sentido de que debía de haber un espíritu nacionalista, que se identificara a los distintos grupos, pero que todos son latinoamericanos. Creo que no se logró. Quizá sí en México —como lo explicó ya Mario Roberto—, con estos gobiernos nacionalistas; pero en Guatemala la historia fue diferente. En Guatemala siempre hubo intereses dispersos y como que siempre nos han querido tener divididos —siento yo—. Y cuando los indígenas empezaron a pensar en su historia, pensaron que habían sido demasiado maltratados. Y mantienen un sentimiento de rechazo hacia esa situación. Tanto, que nosotros los mestizos hemos ignorado todo eso.

Por ejemplo, cuando nosotros —los de Letras— estudiamos un curso de literatura hispanoamericana nos damos cuenta de toda esa admiración —que es tan interesante—, pero que las otras carreras no lo estudian, y no lo perciben. Entonces, cada quien percibe su realidad desde su perspectiva. Hay intereses creados, además, que no permiten esa unificación. Yo creo que es intencional. Incluso han quitado los cursos de historia de los *pensa* de estudios de muchas carreras. Por ejemplo, en la Universidad de San Carlos, la mayoría de los estudiantes ni siquiera conoce la historia ni de la universidad, menos del país. Entonces, es muy difícil, si no se conoce el por qué estamos como estamos —como se llamó una exposición que hubo en Guatemala—, comprender todo este proceso si no se hace el esfuerzo de que los jóvenes vean toda la línea de desarrollo.

Tuve una experiencia que no creí que iba a tener. A los estudiantes los puse a leer un libro —que voy a comentar en el coloquio— que es *En la mirilla del jaguar*, de Margarita Carrera. Los puse a leer ese libro porque es una biografía novelada de Monseñor Gerardi bastante sencilla en su estructura, y también recoge un poco el testimonio del REMHI —sobre todo porque ese se supone fue el motivo por el que murió Gerardi—.

Entonces, los jóvenes que leyeron esto eran, aproximadamente, cuarenta estudiantes de primer ingreso de la carrera de Letras. En lugar de comentar la novela, empezaron a contar sus experiencias personales, las de sus familiares o las que les habían contado. Y así fue como empezaron a sentir que habían entendido un poco lo que estaba pasando. Me di cuenta, entonces, de que tienen necesidad de conocer su historia, y no se las hemos dado. Yo no entiendo por qué entonces hay una larga trayectoria en mi universidad —la de San Carlos— para hacer una reforma educativa, y no se piensa en estos aspectos fundamentales de la identidad y del conocimiento, de dónde venimos y por qué estamos como estamos.

Marcio Palacios Aragón (MPA): En este momento, en Guatemala, lamentablemente, no hay una visión compartida para encontrar lo que ha pasado. Al contrario, creo que hay un posicionamiento muy organizado, porque después del conflicto armado, después de la firma de los acuerdos de paz, salieron a luz dos documentos históricos ya mencionados por los colegas. Uno, el de la Comisión del Esclarecimiento Histórico, allí sale por primera vez científicamente demostrado el tema del conflicto armado; y otro es el tema de «la memoria histórica». Esos dos documentos desatan toda una lucha por reivindicar —diríamos— y ahí es donde se vinculan en Guatemala memoria, justicia, derechos humanos y verdad.

Yo creo que esto es una clave, y eso lleva, históricamente, y aquí es donde sustento la versión encontrada: se pone en marcha, históricamente, un juicio por genocidio. Y eso saca a luz, en la sociedad

guatemalteca, dos posiciones: una posición que asevera y afirma que sí hubo genocidio; y otra posición —diríamos cristalizada en la Fundación Contra el Terrorismo, apadrinada por los militares— que sustenta que no hubo genocidio. Y entonces aquí es donde vemos, lamentablemente, que vivimos en una sociedad polarizada. Porque se niega al pasado, se niegan las atrocidades. Y eso, sin duda alguna, dejó un gran desgaste y nos tiene en un gran desgaste. Pero pasa algo interesante. En este contexto, nosotros pensamos que hay, con apoyo estratégico de la Embajada de Estados Unidos, una serie de juicios contra militares que antes no se daban. Nosotros creemos que la Embajada rompió esos códigos con los militares. Ahora son más comunes los procesos penales en contra de todo lo que tiene que ver con genocidio y delitos de lesa humanidad. Entonces, estamos polarizados, en este momento, en función de lo que pasó y de lo que no pasó.

Hay dos posiciones y nosotros creemos, y aquí quisiera yo subrayar algo: desde las ciencias jurídicas, en Guatemala no hubo genocidio, es decir, hay un rechazo en el tema. Hay una sentencia histórica de una juez —Jazmín Barrios— donde sentencia a Ríos Montt a más de ochenta años por el delito de genocidio. Pero la sentencia fue anulada por el mismo sistema de justicia. Aquí es donde entra el papel de las ciencias sociales y la literatura. En las ciencias sociales de nuestro país y en la literatura, nosotros descubrimos que, efectivamente, sí se puede sustentar científicamente que hubo genocidio. No así en las ciencias jurídicas.

LMR: Y este asunto del genocidio —en relación con esta reflexión que se hacía sobre la verdad compartida— ¿lo comparten los tres? ¿Hubo o no hubo genocidio en Guatemala?

MRM: Yo sí creo que hubo. Marcio decía: la verdad jurídica o en la versión jurídica. La versión legalista que se esgrime para decir

que no hubo es que la definición de genocidio implica que haya una intención explícita de exterminio de un pueblo para que califique como delito de genocidio. Y el ejército dice: «jamás, en ningún documento, hay una intención explícita de aniquilar a ningún pueblo». O sea, dicen, pero es como pensar, simplemente: «Nosotros agarramos parejo», es decir: «Matamos. No queríamos exterminar a ningún pueblo indígena, porque nos quedaríamos sin mano de obra barata y sin soldados... sólo matamos unos cuantos miles que estaban apoyando a los guerrilleros...» Entonces, ese es un tecnicismo formalista, y esa es la verdad jurídica. Pero en las ciencias sociales... *Señores bajo los árboles* salió en 1994, y el Informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico salió después. Cuando salió *Señores bajo los árboles*, a mí, la izquierda, mis propios excompañeros, me atacaron mucho, porque yo hablo ahí de masacres hechas por la guerrilla y de asesinatos de guerrilleros ejecutados por guerrilleros. Cosas que, si uno está metido en una de estas organizaciones, duele mucho, sobre todo si son compañeros de uno. Yo quise denunciar eso, y me atacaron mucho. Hasta que salió el Informe de Esclarecimiento Histórico corroborando lo que decía en *Señores bajo los árboles*, que no lo inventé yo, sino lo encontré en los testimoniales y en los informes que a mí me llegaban de mis compañeros en la frontera con México. Pero esa es la diferencia entre lo jurídico y lo científico social, y la literatura que merodea por ahí. Todo está metido en todo.

MPA: Yo, personalmente, sí creo que hubo genocidio. Y sustento que ha sido el peor genocidio de las Américas, el de Guatemala. Cuando uno examina detalladamente las cuatro áreas que la Comisión del Esclarecimiento Histórico registra en el país, no casualmente son áreas indígenas. Áreas excluidas socialmente. Y uno empieza a estudiar: se implementó una política de tierra arrasada, y esa política de tierra arrasada implicó —primero— violar públicamente a las mujeres en la comunidad —frente a todos—, sacar de las mujeres

embarazadas a los bebés —públicamente—, decapitar públicamente a los ancianos. La gerontocracia fue aniquilada; quemados públicamente, comunitariamente... Y después de eso, es decir, después de masacrarlos, se les sometió a vejámenes, violaciones sexuales, mutación de miembros, abortos provocados y torturas al interior de la comunidad. Y aquí es donde se sustenta también el tema del genocidio: la población fue perseguida, la población se tuvo que desplazar a la montaña, se configuraron las famosas CPR, las Comunidades de Población en Resistencia. Entonces, sí hubo una intencionalidad de aniquilar a ciertos grupos étnicos. Porque había un imaginario, el imaginario del enemigo interno era que, efectivamente, a las poblaciones indígenas había que aniquilarlas. Y esa aniquilación se sustenta a través de la operativización de la tierra arrasada, configurando la tesis del enemigo interno al cual había que aniquilar. Eso es lo que públicamente no sale en los planes de contrainsurgencia —que fueron cuatro o cinco—, en donde la orden era aniquilar a la población porque, efectivamente, estaba colaborando en su mayoría. Entonces, nosotros —desde las ciencias sociales—, sí sustentamos que hubo un genocidio, y tal vez, sin temor a equivocarnos, creemos que ha sido el genocidio más atroz de este continente.

Hay diferentes olas de genocidio. Nosotros registramos que la primera ola de genocidio se dio en el ámbito de la conquista. De una u otra manera, eso está registrado. Y en Guatemala hubo otras olas —diríamos— después de 1954 con la intención de aniquilar a ciertos actores sociales. Incluso este genocidio va de la mano de un ecocidio. ¿Por qué? Porque en esa política contrainsurgente hubo la necesidad de deforestar miles de hectáreas para visibilizar al enemigo. Entonces, es un genocidio y ecocidio a la vez.

MRM: Asesinar ancianos es asesinar la memoria, la memoria histórica. Y asesinar niños es asesinar el futuro. Ese es el terror. Imagínense en un cuadro como este: dejar huir a tres o cuatro personas es reproducir el terror en la mente de los demás. Hacer que los

demás huyan, que se desmovilicen, que dejen a las guerrillas sin apoyo; es quitarle el agua al pez... eso es.

SHH: Me gustaría que nos centráramos en el Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico. Detrás del proyecto REMHI, está la Iglesia, pero ¿quién está detrás de la CEH? En alguna ocasión escuché una declaración de Carlos Sabino donde se manifestaba escéptico ante los posicionamientos de estos dos informes. Decía que estaban hechos a la manera de los firmantes del acuerdo. ¿Qué opinión les merece y, sobre todo, quién está detrás de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico?

MRM: La Comisión para el Esclarecimiento Histórico estaba auspiciada por las Naciones Unidas. Y a mí me parece que es un documento más estable, ecuánime, que el REMHI. Lo que pasa es que el REMHI tiene mucha atracción por Gerardi. Porque la gente se identifica con Gerardi; si es gente católica, más. Ahora bien, la ODHAG tenía un personal muy diferente a Gerardi. Eso funcionaba como una ONG. Y en *Jinetes en el cielo* yo hago una serie de insinuaciones sobre la ODHAG. Estas insinuaciones tienen que ver con el hecho de que, después de muerto Gerardi, hubo mucho flujo de financiamientos para esclarecer su muerte. Y esos financiamientos fueron usufrutuados por la ODHAG, por la gente que estaba en la ODHAG, en la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala —que es lo que quiere decir ODHAG—. Entonces, yo sí soy escéptico respecto de la ODHAG. Y en cuanto al REMHI, pues eso estuvo en manos de Édgar Gutiérrez; más que de Monseñor Gerardi, estuvo en manos de Édgar Gutiérrez. Y sí se ha señalado mucho un sesgo hacia la izquierda. El Informe de la Comisión de Esclarecimiento Histórico me parece a mí más ecuánime, menos sesgado; pero es una cuestión de énfasis, nada más.

Entonces, el REMHI tuvo detrás de sí a la cooperación internacional, que tiene una agenda propia, tiene la agenda de los paí-

ses donantes. Y el otro, a Naciones Unidas, que también tiene una agenda, pero es una agenda que tiene que guardar más apariencias. Además, en el Informe de Esclarecimiento Histórico hubo un personaje que ya murió —enfermo—, pero que tenía un historial de gente honesta, proba, como pocos guatemaltecos. Es Alfredo Bellsells Tojo. Y él es uno de los firmantes de ese documento. No es un individuo cuestionado, como Édgar Gutiérrez, que fue Canciller de Portillo y que ahora está en la USAC. Es un individuo que navega políticamente con mucha habilidad.

MPA: Yo creo que, lamentablemente, el REMHI es un proyecto inconcluso. El REMHI estaba planteado en diferentes etapas. Una de ellas era lo testimonial, pero, y aquí también cabe el tema de la CEH, porque el Estado guatemalteco no tuvo la capacidad, y no la ha tenido, de atender todo el tema de la reparación psicosocial. El tema de la salud mental de los guatemaltecos por el conflicto armado es un tema muy profundo, muy serio. Hay daños irreversibles, casi irreparables, porque el conflicto dejó huellas muy profundas. El tema de la reparación psicosocial es un tema pendiente. Segundo, el tema del resarcimiento.

Ambos informes nos llevan a determinar que hubo un daño no sólo psicológico, sino a todos niveles. La política de tierra arrasada destruyó la vida, el corazón de la vida, y lo material y lo espiritual de las personas. Y el resarcimiento, lamentablemente, no ha sido un resarcimiento integral. Hay una famosa Secretaría de la Paz —que impulsa el gobierno de Guatemala—, la cual también es vinculada con actos de corrupción, lamentablemente. Y eso tiene un impacto. La corrupción en el país tiene un impacto en los derechos humanos de la gente, en la salud mental de la gente, en la vida de la gente... Entonces, no hay políticas públicas que garanticen la reparación psicosocial, el resarcimiento integral para la población ni el ejercicio de ciudadanía de aquellos espacios donde se registró el tema de la violencia. Al contrario, toda la gente, mucha gente afectada

por estas regiones, migró a la ciudad capital. Así configuraron los asentamientos humanos, y esta gente ha sido caldo de cultivo para el narcotráfico, caldo de cultivo para el tema de la violencia. Ahora hay un ejército de sicarios, menores de edad, caldo de cultivo para el tema de la migración hacia el norte. Entonces, políticas públicas para asumir todas estas consecuencias lamentablemente no hay en el país.

GTA: Sólo una observación sobre los informes: aunque hubo diferencias entre ambos informes, ambos coinciden en que el mayor porcentaje de las masacres fueron cometidas por el ejército, y en menor porcentaje por la guerrilla. He conversado con personas que, incluso, son mis amigas o mis amigos. Algunos de ellos son de una ideología opuesta a este tema. Dicen, por ejemplo: «bueno, y si están procesando a los militares, ¿por qué no han procesado a ningún guerrillero?» Entonces, esa es una pregunta que mucha gente se hace, y la toman como bandera para decir que «no es justo», porque además ¿para que se firmaron los acuerdos de paz, si no se propicia la reconciliación entre las partes? Lo que sucede es que, jurídicamente —como decía el doctor Palacios— tiene que juzgarse también si hubo crímenes de guerra, de lesa humanidad o no; de hecho, los hubo. Pero como se planteó —que fue un conflicto interno— y que se iba a firmar ese plan de reconciliación... entonces, unos opinan esto y otros opinan lo otro... Unos opinan que por qué no se reconcilian y se olvida todo el pasado, ya que eso, tal vez, mejoraría la situación. Otros opinan que por qué no se procesa a ambas partes. Esa es otra situación.

MRM: Sólo para terminar de esclarecer esto. El asunto es que a los militares se les procesa porque perpetraron una política de Estado, es decir, el genocidio es eso, es una política de Estado. Los guerrilleros no. Los guerrilleros no tenían la fuerza para perpetrar un genocidio, pero sí para cometer crímenes de guerra. Eso sí, y hay responsabilidad. Y han juzgado a uno, dos o tres guerrilleros —no recuerdo ahora—. Pero sí

fueron, ínfimamente. Las masacres guerrilleras constituyeron —creo— un 3% o 5%; el otro 95% fue responsabilidad del Ejército. Entonces, son masacres puntuales y, además, de poca gente, por el tipo de influencia de una guerrilla, el tipo de gente que maneja una guerrilla. Entonces, no hay comparación ni jurídica ni militarmente. Con esto no exculpo ninguna masacre. Pero sí hay que tener en cuenta esa diferencia.

LMR: Vamos a regresar a la obra de Mario Roberto Morales. Nos da mucho gusto que estés aquí. Y has provocado muchas preguntas. Cuando leí *El ángel de la retaguardia*, me impactaron mucho esos pasajes donde tú —yo lo digo así, pero tú dime— poetizas una violación. Al principio no sabía que era Rogelia. Yo creo que es Rogelia Cruz...

MRM: Sí, Rogelia Cruz.

LMR: Mi pregunta es esta: ¿qué función estética y política tienen esos pasajes en esa novela y qué representa Rogelia Cruz para tu literatura y para Guatemala?

MRM: Bueno, lo que pasa con la figura de Rogelia Cruz es que su asesinato nos impactó enormemente a muchos de mi generación —y a mí, en lo particular— por la mutilación de la que fue víctima, además de la violación. Yo viajaba mucho. Mi padre tenía una farmacia en la Costa Sur —en Santa Lucía Cotzumalguapa—, y precisamente el cadáver de Rogelia apareció en un puente a un kilómetro del Gran Ingenio de Pantaleón, que pertenece a la jurisdicción de Santa Lucía, de este pueblo en el que yo crecí. Entonces, cuando pasábamos por ahí, yo siempre veía el puente y me imaginaba a Rogelia Cruz ahí tirada. Esa fue una imagen que me persiguió mucho tiempo. Cuando yo hice *El ángel de la retaguardia* pensé

en esta violación como en cámara lenta y en una estetización de la violencia. Si ustedes se fijan, en algunos de mis libros la violencia está estetizada, porque no encuentro otra manera de entrarle a ese horror. No podría abordar ese horror con una técnica realista, naturalista. Sería insoportable. Entonces opté por eso. Recuerdo que, cuando hacía este libro, nos invitaron a varios escritores centroamericanos a Boulder, Colorado, en donde daba clases de escritura creativa nada menos que Allen Ginsberg, el poeta de la generación Beat. Y ahí llegó Lawrence Ferlinghetti —otro de la generación Beat— y estaba Margaret Randall —una estadounidense que escribió mucho sobre testimonio en Cuba—.

Entonces, yo les contaba de esta violación, y Margaret me decía: «mira, yo te pregunto esto —me decía— como lesbiana y como feminista: cuando la están violando ¿por lo menos siente rabia?» —me decía—. Ella se enojaba conmigo porque yo decía que, durante la violación, Rogelia empieza a tener un contacto con una parte de sí misma que la hace trascender el horror del acto. Entonces a Margaret como que la ofendía un poco eso: «cómo es eso que a una la están violando, y uno entra en éxtasis, qué es eso». «Entonces —me decía— se enoja». «Pues ahí más o menos» —le respondí—. Pero la verdad es que se trata de una especie de sublimación de un acto de horror. Además, es una violación que implica la muerte. La estaban violando porque la iban a matar, y ese fue el mensaje de su cuerpo, de su cadáver. Entonces, ese es uno de los hilos narrativos que se entremezclan en *El ángel de la retaguardia*. Y Rogelia Cruz, en general, en el imaginario de los guerrilleros y en el imaginario de mi generación, es como la mujer mártir, víctima. Aunque hubo más mujeres, ninguna tuvo la trascendencia —si uno quiere, mediática— de Rogelia Cruz, y todavía su nombre se menciona. Ella era novia de otro guerrillero —que se llamaba Leonardo Castillo Johnson— del que se dijo —y era otra cosa que a mí me obsesionaba— que, cuando supo cómo habían encontrado a Rogelia, pidió voluntarios. Pidió tres voluntarios que se quisieran ir a morir con él. Y parece que los tuvo. Salieron en un carro —en Guatemala— y empezaron a

matar policías y militares donde los encontraran hasta que los coparon en la zona dos y los mataron. Entonces, me parecía algo así como un acto de machismo —¿verdad?—, como de «acompañenme a morir, porque ya no quiero seguir viviendo, mataron a mi mujer, etcétera...» Y hay otro pasaje también que yo nunca he escrito, y que ya no lo voy a hacer. Es el de la primera esposa de César Montes, que era guerrillera. César no estaba en ese combate, pero ella ordenó la retirada de sus compañeros. Cubrió con su propio fuego la retirada de sus compañeros y guardó una granada, le quitó la espoleta y se la puso en el estómago. Su cadáver apareció en lo alto de un árbol... Claro, este caso de Clemencia Paiz Cárcamo —que era la esposa de César— no trascendió al imaginario como el caso de Rogelia. Por eso yo utilizo el caso de Rogelia más como un símbolo de la violencia contra las mujeres en la guerrilla. Porque eso de Rogelia sí se repitió. Y después se repetía en las cárceles, cuando las mujeres desaparecían. En fin...

GTA: Yo creo que el caso de Rogelia fue emblemático. Ella también era una figura pública, porque había sido reina de belleza. Entonces, de alguna manera, la gente sí la conocía en otro ámbito. Y destruir esa belleza también tiene un significado. Y, por otro lado, cuando estudié literatura en la maestría tuve compañeros militares. Y escuché —no recuerdo ya— o tal vez en alguna otra reunión donde también ha habido historiadores —porque ahora los militares están en todos los ámbitos—. Y entonces alguno dijo: «cuando le pasaban aceitunas en una reunión, Rogelia Cruz preguntaba: '¿son jocotes verdes?'» Así, como quien dice «tal vez era bonita pero totalmente inculta». Es decir, ya muerta y todo, la satirizaban. Como que los militares también quisieron mandar mensajes muy fuertes por esa razón.

LMR: Bueno, sobre otro personaje no hay consenso, pero todos los guatemaltecos piensan en él: en Turcios Lima, que también aparece en tu novela. Sobre su muerte hay también muchas versiones

—¿no?— La pregunta es ¿cuál es la tuya? y ¿hubiera cambiado la historia de Guatemala si Turcios hubiera seguido vivo?

MRM: Bueno, en primer lugar, hacia Turcios yo tengo —tuve y tengo— una relación de admiración, porque Turcios fue un comandante, un guerrillero que hizo acciones legendarias —digamos, de una audacia peliculesca—. Y eso lo hizo muy famoso. Era un teniente —me parece, *ranger* del ejército—, que murió a los veinticuatro años. Era un hombre como Pancho López, prematuro para todo. Cuando murió Turcios, un amigo mío —Moy— me llamó por teléfono a las siete de la mañana y me dijo: «mataron a Turcios Lima, paso a tu casa y vamos a ver.... Bueno, mataron o se mató Turcios, vamos a ver el lugar del accidente.» Y efectivamente, fuimos. Lo que yo vi, en la calzada Roosevelt de la capital de Guatemala, fue unos ochenta metros de un trayecto de un automóvil en el asfalto quemado, negro. El auto ya no estaba. Era un Austin Mini Cooper que, al parecer, había dado vuelta y se había incendiado. Había transcurrido, quemándose, ochenta o cincuenta metros —no sé—. Las versiones eran: lo mataron, fue un accidente, cómo puede un Mini Cooper dar vuelta así en una calzada plana donde no hay nada contra lo cual botar. En fin, pasó el tiempo y quiso la suerte que yo conociera a la única sobreviviente que iba en ese automóvil. Turcios iba manejando. A su lado iba Ivonne Flores, su novia; y atrás iba «la Tita» Flores, que era tía de la novia de Turcios y militante guerrillera.

Fuimos muy amigos con ella —María del Carmen Flores—. Y ella me contó su experiencia viajando dentro del carro. Me contó lo siguiente: «Yo iba atrás, iba en medio. Turcios iba hablando con nosotras dos y, de repente, de los pies de Turcios salió una llamarada y una explosión. Lo siguiente que yo recuerdo —me dijo— es que yo estaba hipnotizada viendo arder el carro. Alguien me agarró de un brazo y me sacó del tumulto. Tenía una toalla en la cabeza porque mi pelo se había quemado, y alguien me puso una mano así, muy, muy fuerte, y me sacó. Vi que era mi cuñado —el hermano de Roberto Lobo Dubón, otro guerrillero que había sido esposo de ella y a quien mataron

en la capital— y me sacó de la escena». Entonces, la noticia era que la tercera, la única sobreviviente, había desaparecido misteriosamente del lugar. Entonces, eso me hizo pensar a mí en una bomba. Después, atando cabos, etcétera. Y esto causó una gran polémica entre la gente. Por supuesto, yo no la divulgué esta versión. Según su versión, esa noche Turcios venía de una larga sesión con el Comité Central del Partido Comunista. Se estaba negociando algún apoyo, alguna cosa, y el Partido Comunista en Guatemala siempre, respecto de Turcios, se hacía un poco para atrás.

Porque Turcios iba muy adelante. Era un militar, y él iba a la ofensiva, mientras que el Partido Comunista, como buen partido estalinista, era burocrático, era mucho más comedido. Entonces, María del Carmen me contó que no habían llegado a ningún acuerdo y que, si hubo una bomba, se la pusieron durante esa reunión. Ahora, si quien la puso era del partido, es decir, si el Partido Comunista quería matar a Turcios —cosa que es dudosa, porque no le convenía— o no eso está en veremos, o si había un infiltrado que fue el que puso la bomba. Pero, al parecer, por el relato de «la Tita», a mí no me quedaba duda de que algo había explotado en el motor del auto, que no sólo los había incendiado a ellos, a los dos de adelante, sino que le había dado vuelta al carro. Porque el carro quedó con las llantas hacia arriba.

Entonces, con esta información, yo recreé eso en cámara lenta, imaginándome una cámara lenta. Esa es la versión que yo tiendo a creer intuitivamente, que fue un asesinato porque en esa calzada hasta la fecha —ustedes la pueden recorrer— no hay manera de que un auto dé vuelta. No hay condiciones para que un auto, y menos un Mini Cooper, que tiene las llantas, que son como escarabajos, con una gran estabilidad. Entonces, a mí sí me parece que lo mataron. ¿Quién? Yo creo que al Partido Comunista no le convenía matar a Turcios. Creo que fue un asesinato mucho más finamente elaborado, algo así como el de Torrijos, un accidente de avión.

Y esto es factible. No hay necesidad de tener una mente muy conspirativa para percibir estas cosas. Así lo veo yo. Si Turcios no se

hubiera muerto, creo que la guerrilla habría tenido otro desarrollo. Era un individuo muy capaz y, además, era el único guerrillero con carisma. No sólo era un jefe guerrillero. Tenía ese poder de liderazgo, de fascinar a la gente, como Fidel. Cosa que no tiene Raúl Castro, por ejemplo, —pero sí la tiene Fidel—, de fascinar a la gente y hacer que la gente desarrolle lealtades incondicionales hacia el líder. Era el único que tenía esa cualidad de todos los jefes guerrilleros. A pesar de que muchos de los otros eran jefes militares muy capaces, muy abnegados y heroicos, no tenían ese elemento que tenía Turcios. Él era el tipo que siempre iba adelante, y eso se lo reconoce César en su libro *La guerrilla fue mi camino*. Le reconoce que Turcios siempre iba adelante y, cuando él murió, ya era legendario. Era legendario a los veinticuatro años; imagínense que hubiera sobrevivido diez años más —eso no sé—. En aquel momento en que el ejército de Guatemala no era contrainsurgente todavía —porque eso es otra cosa—, el FMLN en El Salvador peleaba contra un ejército que no era contrainsurgente. Era un ejército regular; en cambio, el ejército guatemalteco se volvió contrainsurgente desde 1973. En 1963 comenzó el proceso de entrenar a los oficiales del ejército en guerra irregular para combatir guerrilleros en su propio territorio. En El Salvador eso no ocurrió.

Era un ejército entrenado para combatir guerrilleros. En fin, en ese momento no lo era. Turcios Lima hubiera tenido, militarmente, mucha más oportunidad de desarrollar, de hacer pasar a la guerrilla guatemalteca de una guerra de movimientos a una guerra de posiciones y liberar territorios. Porque la guerra de guerrillas tuvo tres momentos: la guerra de movimientos —que consistía en atacar y huir—, la guerra de posiciones —que consistía en tomar posesión de un territorio y liberarlo— y la insurrección final. Ese ha sido el esquema. Los salvadoreños llegaron hasta las insurrecciones, y ahí se firmó la paz. Antes de que otra cosa ocurriera, Naciones Unidas intervino para que firmaran la paz. Como intervino en Guatemala para que se firmara la paz, porque el capital corporativo transnacio-

nal necesitaba entrar en Centroamérica, y necesitaba una Centroamérica pacífica o pacificada.

GTA: Este tema de las violaciones de las mujeres ha estado presente en escritores anteriores. Por ejemplo, Asturias en *Mala-drón* presenta al mestizo como producto de una violación de los españoles a una indígena. Y entonces, la mujer toma el carácter de símbolo, de símbolo de la tierra, del lugar, de ese grupo. Luego, en *Torotumbo* también se presenta—es una obra de teatro de Asturias—. Se presenta también la violación de una mujer. Ahora, ¿qué sentido tiene para usted, Mario Roberto, la violación de la virgen por parte de los indígenas en *El tiempo principia en Xibalbá*?

MRM: Sí.

GTA: Es una obra —eso lo aprendí en su curso de... cuando nos dio clases en la maestría en Letras— del primer escritor indígena que escribe desde dentro, desde su perspectiva; no como Asturias, que intenta posicionarse desde la perspectiva indígena pero que él mismo no lo es ni en *Hombres de maíz* ni en ninguna otra obra. Porque él no era indígena, sino mestizo. En cambio, Luis de Lion en 1985 fue el primer escritor que escribió desde dentro de esa perspectiva.

MRM: Sí. Me gusta la pregunta porque yo fui testigo de la hechura de ese libro. Porque —lo he dicho varias veces— Luis y yo nos propusimos hacer una novela que no tuviera principio ni fin, y él me dijo: «yo voy a hacer una narración que vaya de adelante para atrás». Yo le dije: «voy a hacer una esférica, como un balón de fútbol». Yo hice *Obraje* y él hizo...

GTA: ¿En qué año hacían eso?

MRM: 1969, 1970. Yo terminé *Obraje* en 1970; él, en 1971. Yo gané el Premio Centroamericano de Novela en 1971, y él lo ganó en 1972. Quedamos en que yo me iba a ocupar de los ladinos y él de los indígenas. Porque una vez me llamó la atención porque yo estaba haciendo relatos de indígenas. Los estaba haciendo en claves de realismo mágico, estilo Asturias. Y los leyó y me dijo: «están bonitos —me dijo—, pero por qué no te ocupás de tus ladinos y me dejás los indios a mí».

Claro, se los dejó a él. Porque él tenía la autoridad moral, además. Entonces hablaba de la Virgen de Concepción en su aldea. Era una imagen colonial, blanca; una mujer blanca con sus chapitas, etcétera. Y, como él decía, para la indiada era una mujer bella porque era ladina; o sea, aquí hay ya un conflicto desgarrador. La ladinidad se presenta como apetecible para el indígena; y, al mismo tiempo inalcanzable porque es la virgen, pues. Además, una estatua no es una mujer de verdad, pero eso es el prototipo de la belleza que es inalcanzable. Entonces, por eso uno de la aldea la secuestra, se la lleva a su casa y la viola. Tiene relaciones con la Virgen de Concepción. Pero es que, además, Luis contaba que en San Juan del Obispo había una sola prostituta que se llamaba «la Chon», la Concepción. Los hombres que la frecuentaban le decían la Virgen de Concepción. Por eso hay una frase de la novela que dice: «la Virgen de Concepción era una puta». Luis tenía esa experiencia del pueblo, de los hombres que a escondidas iban a la casa de la señora esta. Pero la interpretación que yo hago de esto es precisamente ese desgarramiento. Yo creo que Luis lo tenía muy claro.

Luis sabía de este conflicto; lo había vivido. Por un lado, la ladinidad es la causa de todos nuestros problemas; y por otro lado, se presenta como apetecible. Es el amo y el esclavo: «Yo quiero ser como los ladinos, no para ser como ellos o para matarlos, sino para aprender cómo puedo yo hacer lo mismo al que está más abajo que yo». Y el conflicto este de la blancura, de la ambición de blancura.

Y Luis —creo yo— lo percibe muy bien. Es una novela desgarrada. Es este desgarramiento del indígena. Ahora, el discurso indígena es muy diferente; es auto centrado, es auto afirmativo, es hasta fundamentalista en su otredad. Luis jamás habría hecho una cosa así. Yo creo que, si alguien lo hubiera llamado «maya», no le habría gustado. Él decía «yo soy indio». Y reivindicó ese nombre, que en Guatemala es despectivo. Bueno, aquí también. Lo reivindicó: «soy indio y qué». Y lo reivindicó en la capital, frente a la ladinidad; lo reivindicó en la literatura. Cuando escribíamos la sección polémica con el Bolo Flores, en la revista *La semana*, siempre escogíamos un tema y los tres escribíamos sin hablarnos del mismo. Los tres escribíamos sobre el mismo tema, y eso se publicaba. Y nos leíamos hasta que se publicaba la revista. Una vez él propuso: «escribamos sobre el indio». Me acuerdo que el título de su artículo era «El indio por un indio». Y ese título yo lo uso en el prólogo de *El tiempo principia en Xibalbá*, de las Ediciones del Pensativo.

En aquel momento, para el círculo literario, «El indio por un indio» de Luis de Lion fue una audacia. Hoy Luis está mitificado; lo cual es un arma de dos filos: la mitificación de la gente. Porque al mitificar a una persona se le deshumaniza y se le convierte en una especie de santón. Sí, como de santo. Y Luis está muy lejos de eso, y de pretender eso. En fin.

GTA: Otra cosa sobre el mismo tema. Al hablar de la estructura de esas dos novelas que ustedes hicieron en esa época, ¿cree usted que tenían alguna influencia de *Rayuela*, que recientemente se había publicado?

MRM: No sólo de *Rayuela*, también de *62 modelo para armar*, de Cortázar. Pero había otras influencias. Estaba *El Manhattan Transfer* de John Dos Passos. Nosotros éramos los únicos que leíamos esos libros, en ese momento. También ahí está Rulfo, Arguedas; ahí está Asturias, en esas novelas. Es más, Luis me dijo a mí: «Yo quiero

hacer algo sobre el indio, pero no como Asturias». Y cuando yo leí, me dio a leer el manuscrito de *El tiempo principia en Xibalbá*. Le dije: «Maestro, pero ahí está Asturias». «Sí —me dijo—, el viejo es muy pesado; no se puede sin él». No sé me olvida eso. A Asturias no se le puede obviar. Era como José Coronel Urtecho. Cuando hablaba de Darío, le decía «el paisano inevitable».

GTA: O como los cubanos, con Martí.

MRM: Sí, pero los cubanos no se quieren desembarazar de Martí. Nosotros sí queríamos desembarazarnos de Asturias.

GTA: Querían impactar.

MRM: Claro, claro. O, digamos, los chilenos, de Neruda; o los colombianos, de García Márquez. Yo recuerdo, aquí en México, con Octavio Paz, que se decía: «en México la poesía descansa en Paz». No sé quién decía eso...

SHH: Muy bien, pues entramos a otro bloque.

MRM: Qué disciplina guerrillera, no sé dónde...

SHH: Pues resultan interesantes las opiniones que tienes sobre la guerrilla y sobre los acuerdos de paz. Me gustaría que retomáramos ese asunto. ¿Cuál es tu balance de los acuerdos de paz entre el gobierno de Guatemala y la URNG?

MRM: Bueno, yo incluso escribía a favor de que se firmara la paz. Primero, porque sabía que la guerrilla estaba derrotada desde 1982 —mi-

litarmente derrotada—. Esto quiere decir que, desde 1982, el ejército tuvo control territorial y poblacional de Guatemala, y que la guerrilla no tenía el menor chance de crecer más de lo que era en ese momento. Ahora, ¿por qué el conflicto se alargó de 1982 a 1989? Porque en ese momento convenía a ambos. Al ejército le convenía tener un enemigo interno que fuera una amenaza para el Estado de derecha, y a la guerrilla le convenía también —sobre todo a su dirigencia, que estaba en México, que estaba en Cuba— mantener ese juego del gato y el ratón.

La militancia no sabía esto. Entonces, cuando yo hablaba de los acuerdos de paz —en aquel momento—, lo hacía sobre todo refiriéndome a la dirigencia de la URNG. En primer lugar, la paz se firma por presiones de Naciones Unidas. Porque el capital corporativo trasnacional —que tiene a Guatemala como la tiene ahora, con minería a cielo abierto, con hidroeléctricas que contaminan y secan los ríos, con cultivo de palma africana que destroza el ambiente, en fin— empieza gracias a la firma de la paz. La firma de la paz era inminente para que llegara el capital corporativo trasnacional, y esa tarea estuvo en manos de Álvaro Arzú. Entonces, el conflicto que se les dio a guerrilleros y militares fue financiamientos por parte de Naciones Unidas, financiamientos que después no se cumplieron. Se cumplieron sólo en parte. Y lo que a mí me dio la clave de que los acuerdos de paz eran una puesta en escena fue el secuestro de la señora Olga Novella —cuyo caso se refiere en mi novela *Jinetes en el cielo*—. En primer lugar, yo sabía —eso sí lo sabía— que la guerrilla llegaba a la mesa de las negociaciones militarmente derrotada, que el ejército le había ganado la guerra —pero que no había querido eliminarla porque le convenía ese juego y le convenían las negociaciones y los acuerdos de paz para obtener financiamientos extranjeros—. Pero cuando yo me di cuenta de que había habido una claudicación de parte de la dirigencia de la URNG fue en el acuerdo agrario. El acuerdo agrario —todos los demás acuerdos son muy bonitos, el de identidad y pueblos indígenas— es precioso, pero sólo en la letra. Pero el agrario

sí era una claudicación de todo aquello por lo cual se peleó en materia de tenencia de la tierra, en materia económica, etcétera. El acuerdo agrario dejó las cosas tal como estaban.

Y luego vino el secuestro de la señora Novella. Y de que se trascendió por debajo de la mesa, en las pláticas, en Oslo, etcétera. Pues entre militares y guerrilleros se habían pactado secuestros de ricos. Entonces ahí me di cuenta yo de que la dirigencia de la URNG, un grupo muy reducido —incluso yo creo que no se incluye a cuadros medios, o muy pocos cuadros medios—, habían pactado esta paz para hacer secuestros conjuntos y financiar una especie como de retiro dorado de los comandantes guerrilleros. Toda la intriga de *Jinetes en el cielo* tiene que ver con eso. Yo calificué los acuerdos de paz como una estafa al pueblo, como un gran engaño al pueblo de Guatemala. Ahora, la letra de los acuerdos es muy bonita. Nadie se podría oponer a lo que está escrito ahí, ni tampoco se podría oponer a impulsar que esos acuerdos se cumplan. Pero esa lucha ha sido el caballo de batalla de la cooperación internacional, de las ONG: que los acuerdos no se cumplen, no se cumplen, no se cumplen, no se cumplen, y se deberían cumplir. Y a estas alturas la cúpula que firmó eso ya se murió. Sólo hay dos por ahí de los que firmaron los acuerdos de paz. Y me parece que, en tanto que no se han cumplido, los acuerdos de paz no han cambiado nada, absolutamente nada en Guatemala. En cambio, la firma de la paz implicó la desmovilización guerrillera, la entrega de las armas, toda la infraestructura militar que sirvió para combatir a la guerrilla, y que empezó a servir para el narcotráfico, para el tráfico de personas, para la industria y el robo de automóviles. Todo en manos de militares. No estoy diciendo que no debió haberse firmado la paz, sólo digo que la paz es un parteaguas que explica una Guatemala anterior a la que estamos viviendo ahora; la que estamos viviendo ahora arranca después de la firma de la paz. Entonces, fue verdaderamente desastroso. Es como las movilizaciones del año pasado. ¿A qué nos llevaron? A tener a Jimmy Morales de presidente. Pero no

estoy diciendo que los movilizados tengan la culpa. Es que detrás se mueven poderes que han hecho que Guatemala sea un rosario de frustraciones políticas para su pueblo. Desde 1954 es una tras otra. Y cuando uno cree que ya no se puede caer más bajo, el piso cede —como con Jimmy Morales—.

En el prólogo de *Señores bajo los árboles* yo expreso esta opinión sobre los acuerdos de paz. Y claro, en ese momento hablar mal de los guerrilleros, de la paz, era un sacrilegio. Como lo fue en su momento decir que las guerrillas habían cometido masacres; y como lo es ahorita descalificar a los movilizados. No descalificarlos, sino decir que fueron manipulados. No es lo mismo decir que fueron manipulados a descalificar una indignación que fue genuina —como la del año pasado—, pero fue manipulada.

Entonces, creo que los acuerdos de paz fueron eso: una puesta en escena. Se acabó la violencia, ya no hay más conflicto entre guerrilleros y militares. La URNG pactó, claudicó, dejó la estructura agraria intacta y se centró en las cosas superestructurales: derechos humanos, pueblos indígenas. Y de eso se encarga la cooperación internacional, de esa lucha superestructural que no cambia nada. En fin, esa es mi pesimista opinión.

MPA: Es más, hay un elemento que cabe reflexionar también aquí para los mexicanos... Irónicamente se habla, después de veinte años, de los *recuerdos de paz*. Y eso es..., lleva un nuevo mensaje implícito. Ya no se habla de acuerdos, sino de *recuerdos*. Primera cosa que habría que abordar en la literatura, en las ciencias sociales. Hay una carga de negación lo que ahí se planteó. Segundo, que también se dio un fenómeno: se *oeneguei*ó todo. Por los acuerdos de paz vino una ayuda millonaria al país que cooptó —porque así fue, cooptó a lo que quedaba de los dirigentes— a muchos niveles y los *oeneguei*ó. Fue una cooptación muy, muy, muy importante que habrá que analizar y, después de veinte años —como bien lo mencionaba el doctor Morales— había puntos operativos y puntos sustantivos: lo

operativo se cumplió, es decir, se desmovilizó, se desarmó, etcétera; lo sustantivo no se cumplió, es decir, los temas sustantivos del país y que generaron el conflicto —la tierra, lo indígena, lo fiscal, los derechos humanos—, eso no se tocó.

Después de veinte años, los puntos sustantivos están pendientes de implementar. Diríamos que eso sirvió para cooptar a mucha gente que todavía quedaba con espíritu de hacer algo. Porque la cooperación internacional ahí sí metió su mano con muchos millones y, por ejemplo, en el área Ixil —donde yo trabajé—, hubo más de mil millones invertidos en cuatro años después de la implementación de los acuerdos, y es un área que no tuvo un impacto a nivel de reparación, de incorporación, de desarrollo. Entonces, sí, a nosotros nos deja un mal sabor de boca, porque ciertamente fue fruto de un proceso de pacificación de un área en donde había que invertir en función de un proyecto capitalista neoliberal, pero que no tuvo ningún impacto, lamentablemente. Esto es lamentable, porque lo sustantivo está intacto, no se tocó, no se abordó; la problemática sigue peor que antes. Esa es la ironía. Ya son recuerdos. Y eso es muy, muy negativo y muy triste para nosotros.

MRM: Hay algo más: la firma de la paz implicó la conversión de la URNG, de una guerrilla en un partido político. Y ese partido político fue un fracaso tan estruendoso, tan escandaloso que mucho me temo eso haya sido también pactado por las cúpulas sin el conocimiento de sus bases. En cuanto a la *oenegización*, hasta había un chiste que decía: ¿qué quiere decir URNG? Unidad Revolucionaria No Gubernamental. Sucede que el pueblo capta estas cosas, porque había chistes populares.

LMR: Eso nos lleva a la otra pregunta para Mario Roberto y para Marcio. Hubo un tiempo en que la guerrilla fue una forma de lucha que algunos consideraron válida para transformar el mun-

do. ¿Todavía tiene vigencia esa idea? Esto yo sé que es un asunto difícil para ustedes —porque muchos guatemaltecos militaron—, pero ¿todavía tiene validez esta forma de lucha, de transformación del mundo?

MRM: Yo creo que no. Ya no hay quién la haga. Sobre todo, en los años sesenta estaba esta idea. En los años sesenta, la juventud peleaba en Argelia, la juventud peleaba en las calles de París, la juventud peleaba en el Brasil, había guerrillas en Uruguay, en Guatemala; la lucha de Derechos Humanos en Estados Unidos, en gran parte estaba integrada por jóvenes; el movimiento contra Vietnam en Estados Unidos; o sea, había un juvenilismo transformador del mundo. Los jóvenes se habían echado encima la tarea de cambiar al mundo. Eso ya no. A partir de los setenta, los medios masivos se encargaron de promover en la juventud las ambiciones del *yupi*, de ser igual que sus abuelos, de ser *yupis*, de ser pequeños, de ser jóvenes empresarios y de no transformar nada sino, al contrario, apuntalar el sistema. Entonces, ese sueño del guerrillero que transforma al mundo, creo yo que se quedó en los años sesenta. Y quienes hicieron el segundo ciclo armado en Guatemala —que son dos: uno, que va del sesenta al sesenta y ocho; y otro que va del setenta y dos al noventa y seis— eran sobrevivientes de los años sesenta.

Y claro, se incorporaron nuevas generaciones a este esfuerzo, de jóvenes todavía en los años setenta que tuvieron ese sueño. Pero yo no creo que en este momento en el mundo la cultura política dé para una juventud que sueñe con eso, o que esté dispuesta a desclasarse y a dejar de lado sus sueños individuales por irse a pelear —que fue lo que ocurrió en los años sesenta—. Que la gente, muchísima gente de la clase media, incluso acomodada... Bueno, el Che Guevara, Fidel Castro, los dirigentes guatemaltecos, no eran proletarios. Era gente de clase media que tenía su vida hecha, que iban a ser abogados, que iban a ser militares, que iban a ser... y dejaron todo y se fueron a la clandestinidad. Porque pensamos —y ahí me incluyo— que la guerra iba a ser rápida. En Cuba, la guerra duró dieciocho meses. Esa fue la

gesta guerrillera de la Sierra Maestra, dieciocho meses. Y ahí surgió la figura mítica del Che, de Fidel, en dieciocho meses. Y a nosotros se nos prolongó toda la vida, toda la juventud. Entonces, no creo que en este momento haya un sujeto revolucionario como el de los años sesenta o setenta. No hay con qué hacer la lucha armada. Lo que sí hay en Guatemala es que puede haber resistencia armada por desesperación, en áreas en donde las hidroeléctricas y sus servicios de seguridad están matando a la gente; están matando líderes que surgen, los eliminan. Ahí sí puede haber brotes de rebelión armada, eso sí; pero de eso a una guerrilla hay un gran paso. Una guerrilla requiere de una organización y de una planificación que no tiene nada que ver con los motines, con los brotes de rebelión. Pero sí, violencia puede haber. Hasta ahora no la ha habido, hasta ahora ha sido una violencia del ejército hacia la gente; pero sí puede haberla si siguen estas cosas así. Y siguen, y siguen hasta ahora.

GTA: ¿La pregunta de Lino tendrá que ver con que ya no hay quién apoye del exterior este tipo de luchas?

MRM: Yo creo que tiene que ver con el colapso de la Unión Soviética —sí tiene que ver—. Eso repercutió en la crisis de la izquierda mundial, en la crisis del paradigma de la izquierda. Por ejemplo, yo nunca fui prosoviético; pero, aunque nunca haya sido prosoviético ni miembro del Partido Comunista, la Unión Soviética era un referente. La guerra de Vietnam era un referente; y Cuba, sin duda. Claro, ahorita Cuba empieza a caer lentamente. Y Fidel se va a morir pronto. En fin. Hay un cambio, y la izquierda no ha salido de su crisis paradigmática. A pesar de esfuerzos intelectuales muy respetables, muy, muy respetables. En Estados Unidos, en México, en Europa, hay intelectuales luchando por reconstruir un paradigma; no reconstruir el paradigma pasado, sino renovarlo. Digamos una «mística de cambio» y no resignarse a que el neoliberalismo dure hasta —qué sé yo— quién sabe hasta cuándo.

GTA: ¿Y eso no tendrá que ver, entonces, con que quienes apoyan al neoliberalismo tienen todo el poder en su seno?

MRM: Tienen, sí... Ahora creo que el único freno a la versión neoliberal de la globalización son los *BRICS*. Es decir, Brasil, India, China, Rusia y Sudáfrica. Pero hay un problema —y ayer estábamos hablando de eso—. Este golpe de Estado blando contra Dilma Rousseff... Los *BRICS* no han dicho nada. Los rusos no dicen nada, los chinos no dicen nada. Entonces ¿qué pasó con los *BRICS*? Están perdiendo... Es como que le cortaran un brazo a los *BRICS*. Perder Brasil, que Brasil caiga otra vez en manos del neo, como cayó Argentina en manos del neoliberalismo. Pero ¿por qué no lo defienden? ¿Será que los *BRICS* se están concentrando sólo en África y Asia, y volvieron a dejar el traspasio en manos de Estados Unidos? Si eso es así hay que modificar las tácticas, porque los gringos son interlocutores inevitables. Quisiéramos no tenerlos, pero en Guatemala el embajador de Estados Unidos anda en el congreso, anda como... parece como que dirigiera una orquesta. Aunque uno no quisiera hablar con él, hay que ir a hablar con él.

GTA: Parece, no: dirigen...

MPA: Para el caso guatemalteco, hay algo muy, muy interesante. Porque todo lo que se concibe como izquierda, como guerrilla, como insurgencia, como grupo armado —de Ixquisis, aquí en la parte sur de Chiapas, se supone que hay un nuevo grupo armado—, todo eso se sataniza, se demoniza, se invisibiliza, es decir, como parte de una ideología que dice: bueno, hay que luchar. Aquí todo lo que huele a derecha está bien; lo que huele a izquierda es una cosa no grata. Yo creo que es parte de una lucha ideológica y me parece que está fuerte; es decir, alguien que es de izquierda opina, se descalifica automáticamente por todos los medios. Alguien que es de derecha tiene los medios a

su favor. Y entonces es parte de la lucha ideológica, que es parte de la memoria. Y en eso estamos.

GTA: ¿Y la industria de la guerra? ¿No tiene que ver también con que se permita que haya esos levantamientos para que no muera la industria de la guerra?

MRM: Claro, el mercado de la industria armamentista de la guerra. Las guerras se promueven. Esa es una de las políticas estadounidenses. Y la forma de promover es la guerra contra el narcotráfico, la guerra contra el terrorismo. Y ahora la lucha contra la corrupción, que no es armada. Son golpes de Estado blandos. Gene Sharp tiene su teoría... ésta de la acción política no violenta. Pero eso es para quitar gobiernos indeseables. Pero sí, la industria armamentista y energética se mantiene en Estados Unidos por la promoción de las guerras y, efectivamente, la venta, la venta de armamento.

LMR: Este grito «somos los jóvenes rebeldes» de Monsanto, da la clave de eso que llamas el juvenilismo de la Revolución guatemalteca. La verdad es que cuando leemos la historia de muchos guerrilleros los vemos muy jóvenes —dieciocho, veinte años, veinticinco años—, y sí nos queda la pregunta de si estaban lo suficientemente preparados política, ideológica, militarmente, como para lanzarse a ese proyecto tan complejo de transformar a la sociedad guatemalteca. ¿Tú qué piensas? ¿Había preparación o fueron usados o...?

MRM: Yo tenía dieciocho años cuando entré a la resistencia, a lo que se llamó la resistencia urbana, y realmente no tenía mucha idea. Bueno, yo entré de militante de base. Entonces un militante de base tampoco recibía mucha información. Así entré yo. Pero la prepara-

ción militar se hacía sobre la marcha, en la guerrilla urbana. Y era muy elemental. Hubo cuadros que fueron a Cuba; hubo otros que fueron a Vietnam. César Montes estuvo en Vietnam, para la gran ofensiva del Tet. Y aguantó los bombardeos a Saigón. También fue Carlos López —no Carlos López, nuestro amigo—, no Carlos López Barrios el editor de *Praxis*, sino Carlos López, apodado «Pizarrón», un guerrillero legendario que vivió muchos años aquí. Y le decían «Pizarrón» por el color de su piel. Estuvo también en Vietnam Paz Cárcamo, Guillermo Paz; varios, en Cuba. Entonces había cuadros muy preparados militarmente. El mejor, sin duda, fue Turcios Lima. Pero a Turcios lo entrenaron en Fort Gulick, en Fort Worth. Él era un *ranger* entrenado por los gringos. Y tenía una formación militar buenísima. Pero esos eran unos pocos. Yo tengo un libro que se llama *La Ideología y la lírica de la lucha armada*, en donde me puse a analizar toda la propaganda, todos los panfletos producidos por el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre, las FAR, el PGT, en Guatemala. Porque yo quería establecer qué fue lo que nos llevó a tantos, en una especie de hipnosis, a meternos a esto. Y no había sido la propaganda. Yo recuerdo que a mí me decían: «Compañero léase esto». Y me los llevaba a mi casa, y yo leía aquella retórica de la izquierda, que el pueblo, ta-ta-tá, ta-ta-tá, y a mí no me llegaba. Lo que me llegaba eran los poemas de Otto René Castillo.

Entonces me centré en la poesía de Otto René Castillo y en la poesía de Roberto Obregón, aludiendo a los demás poetas guerrilleros de Guatemala. Y ellos sí lograban tocar la sensibilidad de la gente. Los poemas de Otto René Castillo circulaban en la Universidad de San Carlos, mimeografiados, porque Otto René jamás vio en vida un libro suyo publicado. Nunca. Era en mimeógrafo que se hacían. Entonces sí había un juvenilismo digamos —entre comillas— irresponsable, en el sentido de que no había mucha formación política, no había mucha claridad de lo que se quería. El gran ejemplo era Cuba: si los cubanos lo hicieron, lo podemos hacer nosotros. Incluso había una competencia en la guerrilla urbana con

los tupamaros en Uruguay, que hicieron una formidable guerrilla urbana, con túneles. Entonces se competía en espectacularidad, en materia de operativos urbanos y eso... Ese juvenilismo llevó a muchísimos actos de irresponsabilidad que costaron vidas, algunos actos de los cuales yo cuento en mi novela *El ángel de la retaguardia*. Me recuerda muertes innecesarias de compañeros muy valiosos que estaban entre los veinticinco y veintiséis años, gente que empezaba. Y que hubieran podido llegar a ser cuadros políticos y militares muy valiosos, que morían prematuramente por machismo, por descuido. Por eso, en el segundo ciclo armado, que empieza en el Ixcán, cuando César Montes entró con Mario Payeras desde México hacia el Ixcán, el segundo ciclo armado ya tuvo una disciplina mucho más férrea. El alcohol estaba prohibido; era sancionado. Las armas se daban cuando iba a haber operativos. A menos de que se tratara de un cuadro medio, un cuadro de dirigencia. Pero durante los operativos a la gente se le daba el arma y la devolvía después del operativo. Había mucho más control, precisamente porque en los años sesenta no lo hubo.

Entonces se combinó mucho la bohemia con la militancia, al mismo tiempo. No era nada raro ver a un grupo de tres, cuatro o cinco amigos guerrilleros bebiendo en una cantina, con las armas en la cintura, y esto provocó balaceras que provocaron muertes. Y aquí lo dejo porque hay cosas peores. Hubo cosas peores.

LMR: Hablando de este asunto de la bohemia guerrillera, es un tema que aparece recurrentemente también en tu narrativa —la embriaguez, el alcoholismo—. Y tengo la sospecha de que muchas cosas ocurrieron en esos momentos, cuando se iban a beber.

MRM: Sí, algunas cosas ocurrieron. Teóricamente no estaba prohibido hacer alguna acción militar no ordenada y durante una bebetoria. Lo que no se había normado era que la gente no debía estar armada cuando entraba a una... o mejor que no entrara. Eso no estaba

dicho. Sin embargo, a pesar de la prohibición de hacer operativos en estado de ebriedad, se hicieron. Y no autorizados, sino así: por la libre.

Se pensaba: hay cuatro o cinco policías en tal lugar y tienen tales y tales armas. Entonces, quitémoselas. Así, por iniciativa propia, y como una travesura de bohemios. Eso ocurrió y fue parte de la autocrítica que hubo al interior del movimiento guerrillero después de 1968. Esa autocrítica dio origen a la disciplina mucho más férrea que hubo a partir de 1972. Ahí sí ya había sanciones serias, ya no se podía combinar bohemia con militancia. Sí se corrigieron esas cosas, pero los sesenta fueron los sesenta. Era el *rock and roll*, era la juventud protagonizando los cambios, etcétera. Una descalificación total de la generación anterior, de nuestros padres, por obsoletos, por lentos, por... en fin. Y es que la Revolución cubana tenía mucho de eso también. Lo que pasa es que la Revolución cubana era triunfante; entonces no es lo mismo. La única revolución triunfante que yo viví fue la nicaragüense. Yo estuve en Nicaragua diez años. Y estuve en las milicias y supe lo que es una revolución triunfante. Y también había una borrachera de poder que, en el caso de Nicaragua, llevó en buena parte a perder las elecciones contra Violeta de Chamorro. Esa irresponsabilidad que da el poder cuando no se controla. Y ahí me di cuenta de eso. Porque en Guatemala teníamos la frustración de que la revolución no se había logrado hacer, y en Nicaragua sí. Yo tuve la oportunidad de estar ahí, y quién sabe. Esa es otra pregunta que no se contestará nunca. ¿Quién sabe qué habría pasado si en Guatemala hubiera triunfado la izquierda? Claro, ahora nos damos cuenta de que militarmente no hubo, en ningún momento, ninguna posibilidad de eso. Es decir, la guerrilla guatemalteca en ningún momento llegó a un estado de fuerza tal que se pudiera pensar en una victoria o, incluso, en una negociación de tú a tú —como en El Salvador, porque ahí la negociación fue entre iguales—. Claro, una guerrilla derrotada militarmente y un ejército triunfante.

SHH: Yo tengo tres preguntas. Voy a resumirlas en una. Me interesa saber acerca de tu participación en la resistencia urbana. Entiendo que primero fue en las filas de las FAR; después, en el MRP-Ixim... Me gustaría que nos platicaras de todo ese periodo —qué periodo comprende tu militancia en la guerrilla urbana— y, además, en qué consistió tu participación en la guerrilla: ¿qué funciones desempeñabas en la militancia y luego qué determinó tu ruptura con la guerrilla?

MRM: Bueno, en los años sesenta yo ingresé a las FAR —a los dieciocho años—, cuando estaba en primer año de la universidad. Ingresé a la resistencia urbana —así se llamaba—, pero yo tenía características que no tenían el resto de guerrilleros. Y es que yo estudiaba en una universidad privada. Porque venía de una familia de clase media acomodada, incluso tenía carro propio. Eso hizo que los compañeros me dieran un uso diferente. Lo primero que hicieron fue ordenarme que mantuviera mi legalidad, que no hiciera nada loco, sino que la pantalla que yo tenía era perfecta. Y que mi carro no se iba a usar para nada, que el carro mío iba a ser mío, legal, y que nadie lo iba... y mucho menos yo. Entonces, a mí se me asignaban tareas puntuales. A veces yo no entendía por qué. Me decían, por ejemplo: «Compañero, nos vemos en tal lugar, a tal hora, tal día». Y al llegar ahí: «Compa, véngase, mire, va a manejar este carro, vamos a ir a tal lugar, hemos hecho traer unas cosas». Y metían las cosas. «Ahora vamos a ir a dejar esto a tal otro lugar; y ahora deme el carro a mí, váyase pa' su casa». Cosas así... tareas que yo no sabía. Y, naturalmente, en esas tareas había sustos. Por ejemplo: «Vamos a ir a traer a un compañero, a las ocho de la noche». Y entraba el compañero, me daba la mano y andaba con un sobre así —muy raro—, con un impermeable que no venía al caso porque no llovía en ese momento, ni era época de lluvias. Y me decía: «Vamos a la Zona diez, déjelo aquí, vamos a dar una vuelta a la manzana y demos la vuelta, y ahora quédese aquí». Y yo ahí. Y de repente, el compañero al que habíamos dejado venía corriendo y se lanzaba por la ventanilla y nos decía: «Vámonos, com-

pita, vámonos por tal ruta, a toda velocidad». Yo arrancaba y a lo lejos oía el estallido de una bomba —por ejemplo—.

Yo no sabía. Ese era el trato que se me daba como un militante de base. Yo hice cosas así, sin saber; otras sí las sabía. Pero era eso: traslado de propaganda, traslado de armamento, traslado de explosivos de un lugar a otro. Y, sobre todo, manejando, porque yo era bueno para manejar. Ahora ya no mucho —digo, es para que no me vayan a pedir favores... [risas]—.

Pero nunca en mi auto, nunca en mi auto. Eso ocurrió entre 1965 y, además, el proceso de mi ingreso fue lento. Me ponían a leer, me hablaban. Eso duró como ocho o nueve meses, antes de que yo empezara a participar en operativos de la resistencia urbana. Y en 1968 me ocurrió algo traumático, porque yo no sabía que en Zacapa habían derrotado a la guerrilla con napalm y que los jefes guerrilleros se habían dispersado, que César Montes se había ido para Cuba, que Monsanto estaba tomando control de las FAR. Y yo, como militante de base, no sabía nada. De pronto, el contacto que yo tenía —mi responsable— no llegó, no asistió. Esperé hasta el día siguiente para ir al punto —lo que se llamaba el punto común, algo así, que era un punto—. Si alguien fallaba a una reunión, había un punto acordado y una hora acordada en otro lugar. Y tampoco... Me quedé así como un mes, dos meses y dije: ¿qué pasó?, ¿mataron al compañero? ¿Qué pasó? De pronto lo encontré en la calle —a mi responsable— y fui a saludarlo. Y el tipo se me cambió de acera. Le dije: «¿Y qué pasó, pues?» Yo no sabía que la guerrilla estaba en desbandada. Entonces me quedé volando, como muchos otros militantes de base. Eso fue en el sesenta y ocho.

Luego, en 1972 empezaron las cosas. Con Marco Antonio Flores empezamos a participar como escritores, etcétera, apoyando cosas de las FAR. Y en 1975 me volví a vincular a lo que se llamó la Regional de Occidente de las FAR, que era lo que había quedado de las FAR en occidente. Y esa organización se dividió en dos: en la ORPA y en el Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim. Por un lado, Rodrigo Asturias en la ORPA; y, por otro lado, Édgar Palma Lau en el MRP. Y simplemente

llegó Efraín a la escuela de Psicología, que ahora es la escuela de Ciencia Política. Llegó una tarde a decirme: «Se dividió la organización, hay una guerra horrible entre Gaspar y Édgar —me dijo— y quedamos del lado de Édgar». «Ah bueno, *okey* pues.» O sea, así de carambola me tocaron las cosas. Pero en el MRP, debido a mi amistad con Efraín y a mi lealtad hacia él, me pude dar cuenta de más cosas. Incluso llegué a formar parte de lo que se llama el estado mayor, que es como una dirección colegiada. Y sí ya me enteré de otras cosas y ya viví los conflictos sabiendo por qué. Y ocurrió que, cuando yo estaba en Nicaragua, me enviaron a México a una tarea de quince días. Regresé a Guatemala a los diez años. Porque de aquí me fui para Costa Rica, y en Costa Rica Efraín no me dejó regresar a Guatemala y me mandó a Nicaragua a armar un frente de solidaridad con la lucha del pueblo guatemalteco. Yo no sabía que lo que él estaba haciendo era salvarme la vida, porque ya al movimiento lo habían infiltrado y estaban entrándole con mucha fuerza. Si yo hubiera regresado a Guatemala, hubiera caído con ellos.

Entonces me quedé en Costa Rica, volando. Y en Costa Rica —con César Montes— hicimos otro esfuerzo por rearmar otro grupo en Guatemala y tuvimos escuela de cuadros. En fin, lo cierto es que en esto se fueron veinticinco años. En este asunto. Y no es que yo haya roto con la guerrilla. Lo que hice fue una crítica de la izquierda, después.

Cuando los sandinistas perdieron, yo llegué con César Montes. Él efectuó un ritual para conmigo. Le dije: «César, con la derrota de los sandinistas, las esperanzas de una guerra, de un desarrollo armado, de una revolución en Guatemala, se acabaron, ya no tenemos retaguardia aquí, en Nicaragua; y Cuba está muy lejos». César lo entendió. Le dije: «Ahora habrá que dar la lucha ideológica». Y me dijo César: «Pues voy a tener que aprender a escribir», me dijo. Y ese fue el ritual, como para decirme a mí mismo: se acabó esta racha de veinticinco años. Porque yo no estaba pensando en que uno se jubila de esas cosas o que se retira, pero entendí que ya era una locura seguir intentando una cuestión armada cuando ya toda la tendencia continental, la cosa de la paz y del impuesto por el capital corporativo transnacional. Después de esto, y a

raíz de que cayó la Unión Soviética en el segundo semestre de 1989, yo estaba escribiendo *La ideología y la lírica de la lucha armada* como tesis de maestría en sociología centroamericana en Costa Rica. Y desde allí comencé una reflexión crítica y autocrítica sobre la izquierda. Y después, cuando llegué a Guatemala, comencé a hacerlo en los periódicos. Y comenzó a atacarme la URNG, fuertísimo.

Con César fue que yo me dije —lo usé como un espejo, para decirme a mí mismo—: se acabó el esfuerzo por un cambio político armado; no hay más remedio que aceptarlo y seguir la lucha por otros medios. Y el único medio, en este momento, es la lucha ideológica. Yo opté por hacerlo en los medios de comunicación. Y así he seguido hasta la fecha. El choque con la URNG fue por la crítica y autocrítica. Por suerte, el tiempo me ha dado la razón. Me acusaron de muchas cosas, me acusaron de ser agente de la CIA. Yo les decía: si fuera agente de la CIA no estaría perdiendo el tiempo aquí; hubiera agarrado mi dinero y qué sé yo. Y, por suerte, hace unos años hicimos las paces con la URNG en un ritual. En casa de un buen amigo mío que se llama Factor Méndez —ahí nos juntamos—. Yo iba con un testigo de honor e hicimos las paces y les dije: «Ustedes me han acusado de esto». Y luego «Ok». Hubo un pacto de no agresión. A veces se me sale la agresión todavía cuando, por ejemplo, ahorita que di mi opinión sobre los acuerdos de paz. Pero es que no la puedo cambiar, es decir, hubo un pacto de no agresión, pero yo no puedo, en nombre de ese pacto de no agresión, decir que los acuerdos de paz estuvieron muy bien y que la URNG se portó muy bien. No puedo. Cuando yo hice la crítica de la izquierda, mucha gente pensó que me había pasado a la derecha, porque es como un axioma.

SHH: ¿De cuándo es el pacto de no agresión?

MRM: Con la URNG... cuándo sería... En 2005 o 2000, algo así. Ya cesó la agresión hacia mí y... pero, qué estaba diciendo antes de tu pregunta. Se me fue algo.

GTA: Que pensaron que se había pasado a la derecha.

MRM: Ah, sí. Incluso, hubo gente que se me acercó pensando que, como criticaba a la izquierda, me iba a pasar a la derecha. Y pues no. Era una crítica y autocrítica, pero desde la izquierda, no desde la derecha. Y nunca, nunca, desde la derecha. Así ha sido mi postura. Ahora las propuestas que hago son distintas. Tienen que ver con la situación actual.

SHH: Sin embargo, en *Jinetes en el cielo* —de 2012— llama muchísimo la atención esa posición severamente crítica sobre la guerrilla guatemalteca —con especial intensidad a la guerrilla—. Entiendo que, en la novela, quien lleva la peor parte es la guerrilla. Ni siquiera el ejército, ni la iglesia. Como que hay mucha benevolencia hacia el ejército. Y me llama la atención porque, por un lado, ya habían acordado el cese de las agresiones, pero ¿de dónde... qué motiva esa posición tan severa?

MRM: Es que —yo creo— además no es la guerrilla en general; es la dirigencia de la URNG.

SHH: Sí, eso sí.

MRM: Porque al grupo Ixim yo no lo ataco; al brazo armado del PGT, yo no lo ataco; a Octubre Revolucionario —de Mario Payeras—, yo no lo ataco. Es a la dirigencia, a la cúpula de la URNG. Ni siquiera a su militancia.

SHH: Especialmente la ORPA, ¿no?

MRM: Sí, aunque también al EGP, que nos mató a varios compañeros en Huehuetenango. Fusilaron a gente nuestra en Huehuetenango. Es que yo veo los acuerdos de paz como una traición de la cúpula de

la URNG a su propia base social y, con ello, a todos los postulados de la izquierda. Yo creo que así debería pasar a la historia. Tal vez esa es la insistencia. Además, en la novela... pues uno descarga sus obsesiones —¿no?—. Y toda mi generación estuvo marcada por la guerra. Unos tuvimos una participación; otros, otra. Al final de *Los que se fueron por la libre* yo digo: esta es mi versión; que otros den la suya. Porque fue un fenómeno multitudinario de tal suerte que no se puede esperar, de una persona, la verdad. Eso le pasa a Rigoberta Menchú. Rigoberta Menchú daba una versión —nada más—, pero esa verdad se irá construyendo con muchas verdades. Y hablando de los testimonios de militares, ahora los militares ya se soltaron. Tardíamente, pues.

Después de que la izquierda padeció hasta de incontinencia testimonial, ahora los militares lo hacen. Uno tras otro, un coronel tras otro. Hay quienes escriben o mandan a hacer sus libros desmintiendo eso y dándole al ejército una dimensión heroica. Así, de salvadores de la patria. Pero fue una victoria pírrica, porque hay mucha gente que dice, y yo no estoy en gran parte de acuerdo que lo que pasó en Guatemala no se pueda llamar guerra, porque lo que fue, fueron masacres de población civil desarmada, por parte del ejército contrainsurgente.

Ahora, ¿cuál fue el papel de la guerrilla? Dejar a la población indefensa y huir a la montaña. Eso siempre se los he reprochado yo. César Montes tiene un libro —cuando él fue el segundo al mando del frente de Guazapa, en San Salvador—, tiene un libro en el que describe de qué manera los guerrilleros se desplazaban con la población. Claro, el cerro de Guazapa era un frente pequeño. El Salvador es un país muy pequeño, incluso respecto de Guatemala. Y el EGP llegó a tener tanta base social indígena, que no podía moverse con todo eso. Pero la táctica guerrillera venía del ejército, y los guerrilleros iban y se enmontañaban, y dejaban a la población ahí. No hubo la más mínima planificación de autodefensa civil. Y eso fue un reproche que yo siempre les hice a los que condujeron la guerra.

No les gusta, claro. Fue un error absoluto. En *El síndrome de Maximón* yo cito a Pablo Monsanto y a Gaspar Ilom —en una entrevista que les hizo Martha Harnecker; nada menos que la Harnecker—. Ella les pregunta, en los años ochenta, ¿cómo va la guerra en Guatemala? «Muy bien —decían—, muy bien, tenemos muchos combates, estamos arrinconando al ejército». Y ella les decía: «pero se habla de masacres de indígenas». «Ah bueno, pero eso es la población civil. La guerrilla está intacta». Y qué vale una columna guerrillera sin población civil —por el amor de Dios—. Una columna guerrillera no se va a comer su fusil; le tienen que dar de comer. Y necesita vigías, necesita logística, necesita espionaje, inteligencia. Y eso lo hace la población civil. Una guerrilla sin población civil es un pez sin agua. Entonces, los dos grandes jefes guerrilleros no se daban cuenta de que el ejército de Guatemala no andaba persiguiendo guerrilleros; andaban quitándole el agua al pez. Lo que querían era matar civiles, no guerrilleros. Los guerrilleros que se enmontañaran, qué importaba; era masacrar a la gente, y ahí el genocidio. Porque fue una respuesta desmedida, absolutamente.

GTA: Algunos escritores o escritoras hablan de que, por ejemplo, la gente del ejército se disfrazaba de guerrilleros. Llegaban a una población y pedían ayuda. Si les daban la ayuda, entonces después llegaban como militares a decirles: ustedes ayudan a la guerrilla. Y entonces ya tenían la justificación para masacrarlos.

MRM: Sí, aunque a veces ni eso necesitaban.

GTA: Sí, muchas veces ni eso necesitaban. Pero esto lo explica o lo pone como ejemplo un escritor —José Flores— que, al final, José Flores resulta que es una mujer que se puso un seudónimo. Ella vio todo esto porque tenía tierras en el Petén, y sus trabajadores le contaron cómo habían ocurrido las cosas. Y ella las vio también, y conversó con los mismos militares y guerrilleros y población civil. Esta es información de primera mano.

LMR: Los indígenas llevaron la peor parte.

MRM: Claro.

LMR: La guerra de treinta y seis años.

MRM: Claro

LMR: No estaban preparados para eso ¿no?

MRM: Es que parte de la autocrítica de la guerrilla de los años sesenta fue que la guerrilla se asentó en un área ladina, de pequeño propietario agrícola, y que ahora se debía asentar en las áreas indígenas de campesinos, o con poca tierra, o sin tierra, y que ellos serían los soldados de la revolución. Ahora, la guerrilla nunca convenció a los indígenas con argumentos marxistas. Los indígenas se incorporaron por Acción Católica, una organización de la Teología de la liberación, de curas españoles que se vincularon con los jefes guerrilleros y que convencieron a los principales de las aldeas de unirse a la guerrilla. Entonces, la lógica comunitaria funciona: el principal dice «nos unimos», y toda la aldea se une. Por eso las estructuras guerrilleras crujieron; tenían tanta gente que no supieron qué hacer, mucho menos armarla o instruirla militarmente. No supieron qué hacer con ella. Entonces, el ejército se asustó y actuó inmediatamente. Decía el ejército: tienen ciento cincuenta mil personas de población de apoyo en el altiplano. Matémoslas. Y los guerrilleros que se queden mirando las estrellas.

LMR: Enmontañados.

MRM: Sí, enmontañados.

GTA: Pero, por otra parte, las filas del ejército se nutrían con los mismos indígenas.

MRM: Sí, claro.

GTA: Que es lo que plantea usted en *Señores bajo los árboles*.

MRM: Sí, sí, claro.

GTA: Y luego mataban a sus mismos hermanos. La estrategia era llevar a la gente a otra población para que no tuvieran ninguna piedad, ¿verdad?

MRM: O que fueran de otra etnia.

GTA: Sí, por eso, para que no hubiera eso de «¡Ay, yo conozco a éste!, y me da cargo de conciencia matarlo». Ésa era la estrategia.

MRM: Sí.

ANEXOS

Obra publicada de Mario Roberto Morales

María Consuelo Morales Salazar
Universidad de San Carlos (Guatemala)

Libros publicados

1. *Estética y política de la interculturalidad. El caso de Miguel Ángel Asturias y de su construcción de un sujeto popular interétnico y una nación intercultural democrática*, Guatemala, Editorial Cultura, 2017.

Es una recopilación de ensayos sobre algunas obras de Miguel Ángel Asturias. En ellos, Mario Roberto Morales resalta las inquietudes históricas, literarias y sociológicas que fueron parte del universo creativo del Premio Nobel. Además, explica la forma en que Asturias veía los conflictos sociales suscitados en los siglos XIX y XX, tanto en Europa como en América Latina. El libro brinda una visión amplia sobre cómo Asturias percibía el indigenismo y la etnicidad de su país, temas que concentran buena parte de las obras escritas por él. La tesis central del libro afirma que Asturias es el gran escritor del mestizaje intercultural diferenciado y que su propuesta es la de una interculturalidad democrática para América Latina.

2. *Breve historia intercultural de Guatemala*, Guatemala, Editorial Cultura, 2014.

Reediciones

- Segunda edición. Editorial Cultura, 2015.
- Tercera edición. FLACSO-Guatemala, 2015.
- Cuarta edición. Escuela de Ciencia Política de la USAC, 2016.
- Quinta edición. Consucultura, 2016.

El texto relata la historia de Guatemala, desde el poblamiento de América hasta principios del siglo XXI, haciendo énfasis en el com-

ponente étnico de sus protagonistas. La intención del autor al escribir este libro fue la de contribuir a una historia crítica sobre los hechos suscitados en la época precolombina y la llegada de los españoles, pasando luego a la colonia para seguir con la época independentista y la conformación de la oligarquía guatemalteca. También relata hechos como la reforma liberal, la revolución de 1944, la contrarrevolución, el conflicto armado y la firma de los Acuerdos de Paz.

3. *Jinetes en el cielo*, Barcelona, Vaso Roto, 2012.

Novela política y policiaca que describe cómo un periodista termina siendo intermediario entre la guerrilla y el gobierno representado por los militares. Los acontecimientos ocurren en el marco de una guerra civil que termina con los acuerdos de paz. El mensaje de fondo es identificar hasta dónde llega la conducta humana cuando es animada por el ansia de poder político y económico. En esta novela —al igual que en otras escritas por el autor— se dejan ver escenas eróticas y relaciones amorosas, muchas de las cuales terminan trágicamente. También el lector podrá identificar fácilmente el actuar de aquellos individuos que tratan de luchar y buscar el cambio social.

4. *El libro de las relaciones olvidadas*, Guatemala, Tipografía Nacional, 2011.

Es una compilación de relatos cortos escritos por el autor en diferentes etapas de su vida. No habían sido publicados por varias razones: lo complicado que era hacerlo en la época de la guerra —de la cual él era parte activa— y que el autor no gozaba de estabilidad de ninguna índole —viajaba a menudo de un lado a otro por las decisiones de sus dirigentes—. Fueron relatos escritos de manera dispersa que hasta ahora se han reunido en un solo volumen.

5. *Obraje*, México, Praxis, 2010.

Es la primera novela de Mario Roberto Morales; marca su estilo como escritor. Es el relato de acontecimientos en un pueblo de la

costa sur de Guatemala, vistos desde la perspectiva de un niño. Es una historia fragmentada con una estructura experimental esférica, como ha afirmado el autor en varias ocasiones. Escrita en 1970, esta obra estuvo extraviada por más de veintiocho años.

6. *Epigramas de seducción y rituales para purificarse*, México, Praxis, 2004.

Es la obra donde Mario Roberto Morales deja ver su lado lírico. Expresa sus emociones desde lo más hondo de su alma, habla con el corazón en la mano, hila ideas sublimes capaces de transportar a quien lea sus líneas a una realidad en la que también campean la ironía y el sarcasmo, típicos del género epigramático. Un rasgo original del libro es que se trata de epigramas amorosos pero salpicados del distanciamiento socarrón de todos los epigramatistas.

7. *Face of the Earth, Heart of the Sky*, Arizona, Bilingual Press, 2000. Es la traducción de la novela *Señores bajo los árboles*, realizada por el profesor Edward Waters Hood de la Universidad del Norte de Arizona.

8. *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón: los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala*, Guatemala, FLACSO, 1999.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Consucultura, 2002.
- Tercera edición. Guatemala, Consucultura, 2008.

Ensayo que describe el debate interétnico en Guatemala, el cual sigue siendo problemático hasta nuestros días debido a las posturas culturalistas-esencialistas que azuza la cooperación internacional. Este ensayo contribuye a ver la interculturalidad desde una perspectiva crítica, enseñando a todas las culturas y pueblos guatemaltecos que todos somos parte de una misma realidad, que el ladino tiene características que lo hacen ser indígena y el indígena también demuestra características que lo hacen ser ladino. Por ello, el

autor usa la imagen de Maximón. En él se puede ver la dualidad de los seres humanos que viven en situaciones de interculturalidad producidas por la colonización. Maximón a veces tiene aspecto de hombre, a veces tiene facciones de mujer; puede ser bueno y malo, es capaz de transfigurarse en su contrario.

9. *Los que se fueron por la libre*, México, Editorial Praxis, 1998.

Esta novela fue, primero, una serie de artículos por entrega para el periódico *Siglo Veintiuno* de Guatemala. Se publicaron entre septiembre de 1996 y enero de 1997. Narran hechos de la vida del autor dentro de la lucha armada —veinticinco años de militancia—. Inicia describiendo la forma en que lo contactaron en la universidad para ser parte de un grupo guerrillero, luego describe hechos en los que él y sus compas realizaban operativos encargados por la dirigencia. Da a conocer la admiración que sentía por Efraín —su dirigente en la segunda etapa de su militancia— y relata, además, la pesadilla vivida en la cárcel, la tortura a la que fue sometido y finalmente cómo empezó a sentir que ya poco quedaba por hacer dentro de la guerrilla.

10. *El ángel de la retaguardia*, Guatemala, Editorial Cultura, 1997.

Novela que narra cómo los jóvenes de los sesenta y setenta se ilusionaban con ser parte de movimientos guerrilleros para contribuir a una lucha que, según ellos, cambiaría su pueblo. Son relatos de jóvenes inciándose en el movimiento guerrillero. El autor recrea los momentos en que éstos mezclaban la militancia con la parranda, un defecto que la guerrilla corregiría hasta su segundo ciclo armado —la década del setenta—. Es muy importante resaltar la creatividad del autor al utilizar recursos de guiones cinematográficos. Esto da al lector una panorámica distinta, más fácil de imaginar y vivir los hechos relatados. Es la novela más experimental del autor y una de las más intrincadas, técnicamente hablando, de la América Latina en que campeaba el llamado *posboom*.

11. *Señores bajo los árboles*, Guatemala, Artemis-Edinter, 1994.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Editorial Cultura, 2007.
- Tercera Edición. Guatemala, Editorial Cultura, 2016.

El autor la ha llamado *testinovel* para diferenciarla de la novela testimonial, ya que este texto está hilvanado con los testimonios de sobrevivientes de la campaña de «tierra arrasada», el plan contra-insurgente de los militares guatemaltecos para «quitarle el agua al pez» y aislar a las guerrillas de sus bases de apoyo civil. Es el primer testimonio publicado del genocidio perpetrado en Guatemala en los años ochenta del siglo XX.

12. *La ideología y la lírica de la lucha armada*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1994.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Editorial Cultura, 2011.

Análisis que muestra algunas causas del proceso de la lucha armada guatemalteca, así como el desarrollo que ésta tuvo en diferentes ámbitos de su contexto. A la vez, es una crítica sobre las acciones que tuvo la izquierda guatemalteca durante ese lapso. También se enfoca en analizar la poesía de Otto René Castillo y Roberto Obregón, dos escritores de «poesía revolucionaria». La tesis del libro es que esta poesía funcionó mucho más que la propaganda revolucionaria como acicate ideológico de los jóvenes que formaron parte de las guerrillas en los años setenta y ochenta.

13. *Epigramas*, Guatemala, Ministerio de Cultura, 1990.

Colección de poemas amorosos que después formará parte del volumen *Epigramas de seducción*.

14. *El esplendor de la pirámide*, Costa Rica, EDUCA, 1986.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Rusticatio Ediciones, 1995.

Es una novela escrita en tan sólo veintiún días, después de una experiencia de tortura que el autor vivió en México. Plasma en ella situaciones que marcaron su vida, las cuales narra usando su creatividad al darle vida a personajes verosímiles por estar sacados de la realidad misma. Es una novela testimonial en la que se cuenta una aventura traumática que es, a la vez, una hermosa historia de amor.

15. *Epigramas para interrogar a Patricia*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1988.

Libro de epigramas que luego formarían parte del volumen *Epigramas de seducción*.

16. *La cultura de la violencia*, Guatemala, Piedrasanta, 1973.

Este libro es la tesis de licenciatura en Letras y Filosofía de la Universidad Rafael Landívar, de Guatemala.

17. *El método de la ciencia*, Guatemala, Facultad de Economía, USAC, 1981.

Libro constituido por una serie de apuntes —redactados por el autor— que eran utilizados para dictar sus clases en la universidad a finales de los setenta y principios de los ochenta. Este texto contribuye a ampliar las posibilidades y expectativas que pueda tener un estudioso de la investigación científica, ya que proporciona elementos fundamentales de carácter metodológico.

18. *Los demonios salvajes*, Guatemala, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1978.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Óscar De León Palacios, 1993.
- Tercera edición. México, Praxis, 2015.

Se trata de una novela juvenil escrita por Mario Roberto Morales a los veintitantos años. Recrea en ella un ambiente de picardía, retos, peleas, revanchas y rebeliones que caracterizaban a los jóvenes de su época.

Narra cómo desde muy temprano salían a tomar tragos con sus amigos de la cuadra, las corridas en su carro, las inolvidables noches de cantina donde más de una vez tuvieron que ser expulsados a la fuerza debido a los problemas que ocasionaban. El autor narra de forma muy descriptiva los hechos, de manera que transporta al lector al lugar donde se están llevando a cabo las escenas. Esto hace que uno se sienta parte de la experiencia vivida en cada capítulo del libro. Es una novela experimental, inscrita en las coordenadas del llamado *posboom* de la novela latinoamericana.

19. *La Debacle*, Guatemala, Istmo, 1969.

Reediciones

- Segunda edición. Guatemala, Artemis-Edinter, Colección Ayer y Hoy, 1998.

Es un libro de cuentos; el primero escrito por Mario Roberto. Lo escribió a sus diecinueve años, poco después de la muerte de su padre. El libro le sirvió como terapia al sentir que se quedaba solo y sin razón para vivir. Son relatos de corte existencialista en los que lo absurdo de la vida y de la muerte campea en situaciones y personajes. Podemos describirlo como un experimento que se convierte en la génesis de la vida literaria de un hombre que años después iba a convertirse en un gran escritor, reconocido tanto en su país como en América Latina, Estados Unidos y Europa.

Libros editados como coordinador

20. *Antología del pensamiento latinoamericanista*, Guatemala, CELAT-ECP-USAC, 2017.

Es una recopilación del pensamiento político, económico, social y cultural de la América Latina, donde se encuentran reunidas las ideas de destacados personajes, escritores, y protagonistas de distintos cambios sociales. Es un texto destinado a cumplir una función concientizadora

acerca de la importancia de dedicar las ciencias sociales a pensar nuestros países como objetos de estudio. Los textos consignados en esta antología reflejan el interés de los intelectuales por explicar a la América Latina.

21. *Stoll-Menchú: La invención de la memoria*, Guatemala, Consucultura, 2001.

Es un libro en el que Mario Roberto Morales aporta ideas y análisis crítico. Junto a otros expertos analiza los problemas fundamentales que plantean los hallazgos de David Stoll acerca de las inexactitudes en las que Rigoberta Menchú incurrió en su conocido testimonio, principalmente las relacionadas con la guerra en Guatemala.

22. Miguel Ángel Asturias, *Cuentos y leyendas*, Edición Crítica, Madrid-París, Colección Archivos, 2000.

Este libro recopila estudios críticos de tres grandes obras de Miguel Ángel Asturias: *Leyendas de Guatemala*, *El Alhajadito* y *El Espejo de Lida Sal*. Estos análisis críticos los hace Mario Roberto junto a otros escritores dedicados a leer e interpretar la obra de Asturias. También se incluyen los cuentos y leyendas de su época parisina, publicados en forma dispersa como piezas periodísticas en el diario *El Imparcial*, de Guatemala. Este conjunto de textos revelará al lector facetas inéditas del Premio Nobel, las cuales explican el tránsito del surrealismo a los textos precolombinos, la oralidad popular y la cosmovisión indígena que puebla su universo literario.

Libros de texto

23. *Las grandes literaturas del mundo*, Guatemala, Consucultura, 2007. Curso de literatura universal en el que el autor siempre hace comentarios o análisis de los fragmentos contenidos en el libro. Incluye mediaciones pedagógicas.

24. *La libertad y el deber*, Guatemala, Consucultura, 2002.

Curso de moral, ética profesional y relaciones humanas que no busca solamente motivar al estudiante para que tenga conciencia sobre principios y valores; intenta que éste reflexione ante ciertas normas o actitudes que deben tener los seres humanos. Tales conceptos y convicciones, creados por la sociedad y los Estados, son ideas que al final el estudiante tendrá tiempo para decidir si debe aplicarlas en su entorno. Incluye mediaciones pedagógicas.

25. *Ser y pensar*, Guatemala, Consucultura, 2001.

Curso de filosofía diseñado para estudiantes que contiene literatura filosófica, desde los antiguos griegos y filósofos de la Edad Media, hasta llegar a algunos pensadores contemporáneos. La gran mayoría de los autores citados y estudiados en este libro forman parte de un antes y un después en la historia de la filosofía. Incluye mediaciones pedagógicas.

26. *Las palabras y las cosas*, Guatemala, Consucultura, 2001.

Curso de literatura hispanoamericana con un amplio número de contenidos relacionados con la literatura hispanoamericana y con los contextos históricos que condicionan los textos. Incluye mediaciones pedagógicas.

27. *Guatemala intercultural*, Guatemala, Consucultura, 2001.

Curso de estudios sociales que abarca la época de las cavernas, el poblamiento de América y el proceso de colonización, para seguir con la independencia, la revolución, la contrarrevolución y el conflicto armado, entre otros hechos históricos. Este libro de texto sirvió de base para adaptar el libro *Breve historia intercultural de Guatemala*, la diferencia es que la *Breve historia* no tiene mediaciones pedagógicas.

Guion cinematográfico

28. *Miradas que matan* (2010), *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, número 16, abril-junio, pp.35-46.

Es la historia de un grupo de personas que comparten territorio, costumbres, espacios, supermercados, carreteras. Pero, al mismo tiempo, se odian los unos a los otros; no soportan los rasgos físicos del otro. Una etnia sueña con desaparecer a la otra. En fin, la trama refleja el mestizaje conflictivo en la América Latina y su diversidad de culturas.

Trabajos inéditos

29. *Los días anteriores de un viajero con asma*.

Guion cinematográfico que lleva a escena la estadía del Che Guevara en Guatemala. Describe escenas que vivió el Che cuando se estaba consolidando la revolución de 1944 en Guatemala. Resalta el fervor que el revolucionario sentía hacia las luchas sociales que buscaban reivindicar los derechos arrebatados a los pobres de la América Latina. El Che atestigua el derrocamiento de Árbenz y toma conciencia de que sólo por medio de las armas se puede hacer una revolución. La historia empieza cuando el Che arriba a Punta-renas, Costa Rica, y viaja a Guatemala. Termina cuando se embarca con Fidel y compañeros en el Granma, rumbo a Cuba.

30. *La nave del olvido*

Novela que ficcionaliza acontecimientos reales que ocurrieron en Guatemala entre 2010 y 2016. Inicia con el caso del abogado que predijo su muerte reflejándola en un video. Esto resultará familiar para algunos guatemaltecos que se enteraron de ese embrollo porque sabrán muy bien de quién se trata. Los lectores extranjeros se identificarán con los lugares, momentos, escenas y situaciones a las que el escritor los quiere transportar.

Es una novela que describe detalladamente el contexto político, social y económico que se vive en Guatemala. También refleja cómo opera el crimen organizado en nuestro medio y en otros países del mundo. No escapa al autor el reflejar la operatividad de los medios de comunicación, quienes responden a los intereses del poder.

Premios y distinciones de Mario Roberto Morales

María Consuelo Morales Salazar
Universidad de San Carlos(Guatemala)

- Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de San Carlos de Guatemala, 2017.
- Premio Nacional de Literatura «Miguel Ángel Asturias» 2007. Ministerio de Cultura de Guatemala.
- Miembro de número de la Academia Guatemalteca de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, 2007.
- Diploma de reconocimiento por «extraordinarios logros literarios y contribuciones para la cultura de su país». Northern Arizona University, Flagstaff, Abril, 1999.
- Beca Predoctoral Andrew Mellon, 1997-98 y beca predoctoral (cedida). University of Pittsburgh, 1997-98.
- Beca de investigación de campo, Center for Latin American Studies, University of Pittsburgh, verano, 1996.
- Beca de investigación, *Department of Hispanic Languages and Literatures*, University of Pittsburgh, 1995 y 1996.
- Beca docente, Department of Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 1994-1997.
- Beca, University of Iowa, International Writing Program (Otoño, 1993).
- Beca de posgrado (maestría), Universidad de Costa Rica, 1988-1990.
- Premio Latinoamericano de Novela EDUCA 1986 por *El esplendor de la pirámide*.
- Premio Único de Novela 1977 por *Los demonios salvajes*. Dirección General de Cultura y Bellas Artes.
- Premio Centroamericano y del Caribe de Novela 1971 por *Obraje*. Quetzaltenango, Guatemala.

Bibliografía

- Abraham Pablo, Aide Yanet (2017), «Entrevista sobre *Jinetes en el cielo*», entrevista personal con Mario Roberto Morales, Amecameca, Estado de México, 10 de noviembre. (Grabación en audio).
- Almodóvar, Pedro (dir.) (1987), *La ley del deseo*. Madrid, Producciones El Deseo.
- Anglesey, Zoe (1985), *Entrevista con Zoila Quiñonez Castillo*, Costa Rica, septiembre de 1985, (inédito).
- Arias, Arturo (2008), *Sopa de caracol*, Guatemala, Cultura.
- Assman, Jan (2008), *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires, Araucaria.
- Associació d'Amistat amb el Poble de Guatemala (2004), *Poesía guatemalteca con el compromiso y la dignidad, Cuadernos de Guatemala*, núm. 12, Associació d'Amistat amb el Poble de Guatemala, Barcelona.
- Aub, Max (1985), *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México, FCE.
- Bartra, Roger (2013), *Territorios del terror y la otredad*, México, FCE.
- Benedetti, Mario (1981), *Los poetas comunicantes*, México, Marcha.
- Berkeley, John (1987), «Anatomía del testimonio», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, núm. 25, 1er semestre, pp. 7-16.
- (2010), *Testimonio: sobre la política de la verdad*, México, Bonilla Artigas.
- Bernal Alanís, Tomás (2008), «Esperando a los bárbaros. El cuerpo del otro», en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México, UAM-A, pp. 147-163.
- Beverly, John y Hugo Achúgar (2002), *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- Bolaño, Roberto (2005), «[Palabras en la solapa]» de Gonzalo Millán, *Autorretrato de memoria*, Santiago, Universidad Diego Portales. <http://ediciones.udp.cl/index.php/poesia/autorretrato-de-memoria/> [28 de octubre de 2017].
- Bornstein, Miriam (1982), *Nueva poesía socio-política: la expresión hispana* (tesis de doctorado), Universidad de Arizona.
- Bourdieu, Pierre (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- Braham, Persephone (2005), «Las fronteras negras de Paco Ignacio Taibo II y Juan Hernández Luna», en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fer-

- nández (comps.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- Calveiro, Pilar (2013), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Camacho, Navarro Enrique (2006), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, CCYDEL-UNAM/Ederé.
- Carrera, Margarita (2002), *En la mirilla del jaguar. Biografía novelada de Monseñor Gerardi*, Guatemala, FCE.
- Castillo, Otto René (1975), «Intelectuales apolíticos», en *Informe de una injusticia. Antología poética*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, pp. 220-221.
- _____ (1989), «Comunicado», en *Poesía*, prólogo de Roque Dalton, La Habana, Casa de las Américas.
- _____ (2004), «Vámonos patria a caminar», en *Associació d' Amistat amb el Poble de Guatemala, Cuadernos de Guatemala, Homenaje a Otto René Castillo*, núm. 3, agosto de 2004. http://www.aapguatemala.org/03_publicacions/cuadernos/descarrega/3cuadernos_orc.pdf [18 de octubre de 2018].
- CEH (Comisión para el Esclarecimiento Histórico) (1999), *Mandato y procedimiento de trabajo, Guatemala. Memoria del silencio*, Guatemala, Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS). <https://web.archive.org/web/20130506054141/http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/mandato/m4.html> [abril de 2016].
- Cella, Susana (2010), «Poesía/política. Apuntes sobre una dificultad» en *El interpretador*, núm. 36, marzo. <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/25/poesia-politica-apuntes-sobre-una-dificultad/> [27 de agosto de 2017].
- Celorio, Gonzalo (1990), *La épica sordina*, México, Cal y Arena.
- Christian, Ed (2001), «Introducing the post-colonial detective: putting marginality to work», en Ed Christian (comp.), *The post-colonial detective*, Londres, Palgrave Publishers.
- Cortez, Beatriz (2010), *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores.
- Cronos (1971), «Poesía y política» («Del diario vivir»), en *El correo de Valdivia*, 1 de noviembre, p. 3. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72662.html> [17 de julio de 2017].

- De las casas, Bartolomé (1977), *Brevísima relación de la destrucción de Las Indias*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Díaz López, Gustavo Adolfo (2013), *Guatemala en llamas. Visión política-militar del conflicto armado interno 1960-1996*, Guatemala, Óscar de León Palacios.
- Díaz Villanueva, Fernando (2014), *Carlos Sabino sobre la guerrilla en Guatemala* (archivo de video, duración: 27' 40"). <https://www.youtube.com/watch?v=PklA2b8Pwho> [21 de agosto de 2015].
- Durrell, Lawrence (1986), *El cuarteto de Alejandría*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Eichenbaum, Boris (1978), «Cómo está hecho el capote de Gogol» en Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 5ta ed., pp. 159-176.
- Falla, Ricardo (1992), *Masacres de la selva. Ixcán Guatemala (1975 a 1982)*, Guatemala, Editorial Universitaria.
- Fauconnier, Gilles y Mark Turner (2002), *The way we think. Conceptual blending mind's hidden complexities*, New York, Basic Books.
- Ferreras, Juan Ignacio (1980), *Fundamentos de la sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Flores, José (s/f), *La sangre viva. El caso Gerardi*, Guatemala, Editorial Estudiantil Fénix.
- Flores, Marco Antonio (1976), *Los compañeros*, México, Joaquín Mortiz.
- ____ (2010), *En el filo*, Guatemala, F&G Editores.
- Foucault, Michel (1998), *Historia de la locura en la época clásica, II tomo*, México, FCE.
- ____ (1990), *La vida de los hombres infames*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- ____ (2014), *Los anormales*, México, FCE.
- Fuentes, Carlos (1989), «Juan Goytisolo y el honor de la novela», en *El país*, 3 de enero.
- ____ (1996), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Gallego, Javier (dir.) (2017), «291. Músicas contra el poder» en *Carne Cruda* (programa radiofónico), (Madrid). Duración: 1h, 20m, 16s. http://www.eldiario.es/carnecruda/programas/Musicas-poder_6_630346971.html [20 de octubre de 2017].
- Garagalza, Luis (2009), «La modernidad y el problema del mal. Las relaciones entre cultura, envidia y violencia», en *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. (violencia colectiva y extrañidad. La otredad como ámbito de una complejidad negada), núm. 222, enero-marzo, pp. 84-102.

- García Escobar, Carlos René (2008), «El ángel de la retaguardia», en Diario *La hora*, sección Cultura, 6 de septiembre. <http://lahora.gt/hemeroteca-lh/el-angel-de-la-retaguardia/> [13 de febrero de 2017].
- García Márquez, Gabriel (1988), «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia», en María Elena Mudrovcic (comp.), *Espejo en el camino*, México, UNAM.
- García Montero, Luis (2012), «La poesía y la política» en *La estafeta del tiempo*. <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/la-politica-y-la-poesia> [29 de septiembre de 2017].
- García Ramos, Juan Manuel (2013), «La literatura en América Latina: la historia no escrita», en *Revista de Filología*, año 3, volumen I, núm. 31, enero, pp. 67-77.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Giardinelli, Mempo (1996), *El género negro*, México, UAM.
- Godínez, Jorge (2006), *Miculax*, Guatemala, Óscar de León Palacios.
- Goldman, Francisco (2009), *El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?*, Guatemala, Anagrama.
- González de Alba, Luis (2016), «De serventesios para los rústicos» en *Nexos*, septiembre. <https://luisgonzalezdealba.nexos.com.mx/?p=380> [20 de octubre de 2016].
- González Echeverría, Roberto (2000), *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE.
- González Molina, Marta G. (2011), *El martirio de una reina*, Palma de Mallorca, Novum Pro.
- Good, Catharine (2007a), «Historia propia, vida ceremonial y continuidad cultural» en *Mirada Antropológica*, núm. 6, pp. 12-29.
- _____ (2007b), «Los estudios etnohistóricos», en Gloria Artis et al. (coords.), *Guerreiro: una mirada antropológica e histórica*, Oaxaca, INAH, pp. 251-279.
- Gorbach, Frida (2008), «El cuerpo del monstruo, espejo de la ley» en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México, UAM-A, pp. 223-243.
- Guevara, Ernesto (1967), «Mensaje en la Tricontinental. Crear dos, tres... muchos Vietnam, es la consigna», en *Cuadernos del Ruedo Ibérico* (París), abril-mayo, núm. 12, pp. 94-101.
- Guzmán Böckler, Carlos (1986), *Donde enmudecen las conciencias. Crepúsculo y aurora en Guatemala*, México, SEP.
- Halbwachs, Maurice (1995), «Memoria colectiva y memoria histórica», en *Reis*, núm. 69, enero-marzo, pp. 209-219.

- Hurtado Heras, Saúl et al. (2017). «Visión crítica de la guerrilla guatemalteca en *Jinetes en el cielo*», *Revista Análisis de la Realidad Nacional*, núm. 112, Guatemala, 1 de febrero de 2017, pp. 58- 85. <http://ipn.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2017/02/IPN-RD-112.pdf>
- Ibargoyen, Saúl y Jorge Boccanera (1978), *Poesía rebelde en Latinoamérica*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Iravedra, Araceli (2004), «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», en *Dossier. II Foro Social de las Artes* («Textos para la reflexión y el debate»), Valencia.
- Jauss, Hans Robert (2000), «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La historia de la literatura como provocación*, traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península.
- Jitrik, Noé (2000), *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.
- Lakoff, George y Mark Turner (1984), *More than cool reason. A Fiel Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lara, Agustín (1992), *Cada noche un amor*. México, RCA Camden, interpretada por Toña la Negra.
- _____ (1996), *Noche criolla*, México, RCA Camden, interpretada por Toña La Negra.
- _____ (2012), *Como dos puñales* en *Homenaje a Agustín Lara*, Estados Unidos, RCA Records, (interpretada por Agustín Lara).
- Lara, José Manuel (2013), «Editorial», en *Revista Mercurio* (Sevilla), año 1, vol. I, núm. 148, febrero, p. 5.
- Lara, María Pía (2009), *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*, Barcelona, Gedisa.
- Leal, Francisco (2007), «Introducción. Poesía y política: referencias, interpelación, perplejidades» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, núm. 65, 1er semestre, pp. 7-10.
- Lean, David (dir.) (1965), *Doctor Zhivago*. Estados Unidos, Metro Goldwyn Mayer.
- Liano, Dante (1997), «La narrativa de la violencia» en *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Editorial Universitaria, pp. 259-271.
- _____ (2011), *El hijo de casa*, Guatemala, Sophos.
- Link, Daniel (2003), «El juego silencios de los cautos», en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora.

- López, Carlos (2010), «La solemnidad es uno de los grandes males del mundo», entrevista personal con Mario Roberto Morales, *Narrativa y ensayo guatemaltecos*, Guatemala, 18 de octubre de 2010. <https://www.narrativayensayoguatemaltecos.com/entrevista/la-solemnidad-es-uno-de-los-grandes-males-del-mundo-entrevista/>.
- López, Julie (2012), *Gerardi: muerte en el vecindario de Dios*, Guatemala, F&G Editores.
- Machado de Asís, Joaquín María (2013), «El alienista», en *El alienista y otros cuentos*, México, Universidad Veracruzana, pp. 33-98.
- Macías, Julio César (2008), *La guerrilla fue mi camino*, Guatemala, Piedra Santa.
- Martí, Agenor (1980), «Introducción», en Agenor Martí (comp.), *Varios cuentos policiales cubanos*, La Habana, Letras Cubanas.
- Martínez Fernández, José Enrique (2002), *La intertextualidad literaria*, México, Cátedra.
- Masiello, Francine (2007), «Poesía y ética», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 33, núm. 65, 1er semestre, pp. 11-25.
- Melgar Bao, Ricardo (2006), «La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas», en *Movimientos armados en México, Siglo XX*, México, El Colegio de Michoacán/CIESAS.
- Mendoza García, Jorge (2005), «La forma narrativa de la memoria colectiva», en *Polis: investigación y análisis sociopolítico y psicosocial*, vol. I, núm. 1, primer semestre, pp. 9-30.
- Menton, Seymour (1972), *El cuento hispanoamericano*, México, FCE.
- Monsiváis, Carlos (1973), «Ustedes que jamás han sido asesinados», en *Revista de la Universidad de México*, núm. 7, marzo, pp. U1-U11.
- Morales, Mario Roberto (1989), «Entrevista con Zoila Quiñones Castillo», San José (Costa Rica), 25 de marzo.
- _____ (1993), *Los demonios salvajes*, Guatemala, Óscar de León Palacios.
- _____ (1995), *El esplendor de la pirámide*, Guatemala, Rusticatio Ediciones.
- _____ (1996), *El ángel de la retaguardia*, Guatemala, Editorial Cultura.
- _____ (1998), *Los que se fueron por la libre*, México, Praxis.
- _____ (2007a), *Señores bajo los árboles. Brevisima relación de la destrucción de los indios*, Guatemala, Editorial Cultura.
- _____ (2007b), «Oraltura y testinovela. Señores bajo los árboles», en *La insignia*, Guatemala. http://www.lainsignia.org/2007/agosto/cul_050.htm.

- _____ (2011a), *El libro de las relaciones olvidadas*, Guatemala, Tipografía Nacional.
- _____ (2011b), *La ideología y la lírica de la lucha armada. Análisis de sentido en la producción significativa de un conjunto literario guatemalteco: Otto René Castillo y Roberto Obregón: 1960-1970*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes/Editorial Cultura.
- _____ (2013), *Jinetes en el cielo*, México, Vaso Roto Ediciones.
- _____ (2016), «Lucha armada, literatura y memoria histórica en Guatemala: una experiencia personal» (entrevista colectiva —17 de mayo— con el Cuerpo Académico en Literatura, Lengua y Cultura en América Latina) en Saúl Hurtado Heras (coord.), *Ética y estética de la violencia. Estudios críticos y entrevistas sobre la obra literaria de Mario Roberto Morales*, en proceso de edición.
- _____ (2017a), «Mesa redonda sobre *El libro de las relaciones olvidadas*», *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*, Centro Universitario UAEM Amecameca, Universidad Autónoma del Estado de México, 20 de febrero, archivo de audio, duración: 3h, 13m, 30s.
- _____ (2017b), «Mesa redonda sobre *La ideología y la lírica de la lucha armada*», *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*, Centro Universitario UAEM Amecameca, Universidad Autónoma del Estado de México, 17 de febrero, archivo de video, duración: 3h, 13m, 30s.
- _____ (2017c), «Mesa redonda sobre *El ángel de la retaguardia*», *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*, Centro Universitario UAEM Amecameca, Universidad Autónoma del Estado de México, 15 de febrero, archivo de video, duración: 2h, 12m, 00s.
- _____ (2017d), «Mesa redonda sobre *Jinetes en el cielo*», *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales*, Centro Universitario UAEM Amecameca, Universidad Autónoma del Estado de México, 13 de febrero, archivo de video, duración: 2h, 38m, 47s.
- Muñiz, Elsa (2008), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México, UAM-A.
- _____ (coord.) (2010), *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, México, Anthropos/UAM-A.
- Muñoz-Molina, Antonio (2013), «Mundos paralelos», *Revista Mercurio*, núm. 1, vol. 148, p. 6.

- Navarrete Vázquez, César Abraham (comp.) (2013), *Antología de poesía política de México, en Círculo de poesía*. <http://circulodepoesia.com/2013/09/antologia-de-poesia-politica/> [18 de junio de 2017].
- Neruda, Pablo (2017), «Discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura (1971)», en *Mundo latino*. http://www.mundolatino.org/cultura/neruda/neruda_3.htm [27 de julio de 2017].
- Nietzsche, Friedrich (2000), *El anticristo*, Madrid, Edimat.
- Ochoa, A. et al. (2006), *Conocimientos fundamentales de literatura*, México, UNAM.
- Odthag (1998), *Guatemala nunca más. Informe Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica*, vols. I, II, III y IV, Guatemala, Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala.
- Pacheco, José Emilio (1981), «Nota preliminar: Rodolfo Walsh en México», en Rodolfo Walsh, *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI.
- Palencia, Julio C. (2017), «Las inscripciones de Roberto Obregón» en *Poesía Guatemalteca*, pp. 1-19. <http://www.poesiaguatemalteca.com/index.php?cat=52> [24 de mayo de 2017].
- Palma Cruz, Ángel Rodolfo (2012), «Los indígenas y la estrategia de guerra popular en Guatemala», entrevista personal con Mario Roberto Morales, *La Haine*, 2 de junio de 2012. <https://www.lahaine.org/mundo.php/los-indigenas-y-la-estrategia-de-guerra>.
- Panichelli Batalla, Stéphanie (2011), «Testimonio antes y después del alba», en *Revista Internacional di Humanitats* (Universidad Autónoma de Barcelona), no. 23, octubre-diciembre, pp. 27-38.
- Pastén B., José Agustín (1998), «Elaboración de una poética en los ensayos tempranos de Octavio Paz» (Universidad de Nebraska-Lincoln). <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=modlangspanish> [27 de noviembre de 2017].
- Perdomo Orellana, José Luis (2013), «El que trae la tormenta», entrevista personal con Mario Roberto Morales, portal digital de la librería Sophos, Guatemala, 6 de agosto de 2013. <https://www.sophosenlinea.com/2013/08/06/entrevista-con-mario-roberto-morales-en-torno-a-jinetes-en-el-cielo-su-obra-finalista-del-premio-herralde-de-novela/> [12 de septiembre de 2016].
- Pérez Pichel, Miguel (2016), «Papa Francisco: Sangre de los mártires es la semilla de la unidad de los cristianos», en *aci Prensa, Noticias del Vaticano*, 17 de noviembre.

- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI.
- Prada Oropeza, Renato (2001), *El discurso testimonio y otros ensayos*, México, UNAM.
- Rafelson, Bob (dir.) (1981), *El cartero siempre llama dos veces*. Estados Unidos, Lorimar.
- Reyzábal, María Victoria (1979), «Poesía política y combativa argentina (reseña)» en *Tiempo de Historia*, año 6, núm. 61, 1º de diciembre, pp. 128-129. <http://www.tiempodehistoriadigital.com/resbcombinada.php?descriptores=Poes%EDa%20pol%EDtica%20y%20combativa%20argentina&inicio=0&paso=10&orden=Numero> [19 de agosto de 2017].
- Riechmann, Jorge (1996), «Poesía social» en *Ekintza Zuzena*, núm. 20. <http://www.nodo50.org/ekintza/spip.php?article291> [15 de agosto de 2017].
- ____ (2004), «¿Conversaciones? (sobre la especificidad y la calidad poéticas)» en *Dossier II Foro Social de las Artes («Textos para la reflexión y el debate»)* (Valencia).
- Roncagliolo, Gustavo (2006), *Abril rojo*, México, Alfaguara.
- Rulfo, Juan (1988), «Una verdad aparente», en María Elena Mudrovic (comp.), *Espejo en el camino*, México, UNAM.
- Sabido Ramos, Olga (2012), *El cuerpo como recurso de sentido en la construcción del extraño. Una perspectiva sociológica*, Madrid, Ediciones Sequitur/ UAM-A.
- Sandoval, Miguel Ángel (2017), «Vámonos patria a caminar», en *El periódico*, 4 de enero. <https://elperiodico.com.gt/opinion/2017/11/08/vamonos-patria-a-caminar/> [7 de enero del 2018].
- S.C. (2003), «A modo de introducción» en *Zurgai*, diciembre (Núm. «Poesía de la conciencia»), p. 4.
- Schlickers, Sabine (2000), «Los espejismos de la historia y los abismos del deseo: Beatus ille (1986), Plenilunio (1997) y Carlota Fainberg (1999) de Antonio Muñoz Molina», en *C. I. F.* núm. XXVI, pp. 273-290.
- Schücking, Levin L. (1996), *El gusto literario*, México, FCE.
- Simon, Robert I. (2011), *Los hombres malos hacen lo que los hombres buenos sueñan*, Buenos Aires, Polemos.
- Stan Jones (1987), *Jinetes en el cielo*, Buenos Aires, RCA Víctor, interpretada por Pedro Vargas.
- Thurston-Griswold, Henry (2010), «Una propuesta testimonial alternativa: Señores bajo los árboles, de Mario Roberto Morales», en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXVI, núms. 232-233, julio-diciembre, pp. 583-600.

- Tinianov, Jury (1978), «Sobre la evolución literaria», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- Toriz, Rafael (2010), «Pasión, poesía y política» en *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. <http://revistareplicante.com/pasion-poesia-y-politica/> [17 de mayo de 2017].
- Tornés Reyes, E. (1988), *¿Qué es el postboom?* Guatemala, Editorial Universitaria.
- Valenzuela, Cecilia (2006), «Prólogo», en *La muerte se escribe sola. Una historia basada en el crimen de Cochabamba*, Lima, Santillana.
- Vallejo, César (1973), *El arte y la revolución. Obras completas. Tomo segundo*, Lima, Mosca Azul.
- ____ (2017), «Los artistas ante la política» en *Mundial*, 30 de diciembre de 1927, y en «César Vallejo: cuatro joyas críticas olvidadas», en *El Montevideano. Laboratorio de artes*. <http://elmontevideanolaboratoriodeartes.blogspot.mx/2012/04/cesar-vallejo-cuatro-joyas-criticas.html> [15 de agosto de 2017].
- Vansina, Jan (2007), «Tradición oral, historia oral: logros y perspectivas», en *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 37, pp. 151-163.
- Varela Nájera, Carlos (2013), *La normalización del mal*, Sinaloa, México.
- Vargas, Pedro (1987), «Jinetes en el cielo» en *20 éxitos* [cd], Buenos Aires, RCA Víctor.
- Vargas, Yuri (2016), «Una respuesta a Nicolás Alvarado» en *Círculo de poesía*, 30 de agosto. <http://circulodepoesia.com/2016/08/una-respuesta-a-nicolas-alvarado-por-yuri-vargas/> [20 de septiembre de 2016].
- Varios autores (2017), *Mierda de música*, Barcelona, Blackie Books.
- Vázquez de Parga, Salvador (1981), *Los mitos de la novela policial*, Barcelona, Planeta.
- Vázquez Medeles, Juan Carlos (2012), «El olvido en la memoria de Rogelia Cruz Martínez», en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 56 (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo), julio-diciembre. También en <http://www.cedema.org/uploads/La%20memoria%20sumergida.pdf>.
- Vázquez Villanueva, Graciana (2012), «Memoria y responsabilidad: una paráfrasis ética (la escritura de Héctor Schmucler)», en *Discurso. Teoría y análisis*, núm. 32, año 2012, pp. 133-171.
- Vergara, Jorge Iván (2004), «¿La voz de los sin voz? Análisis crítico de la producción de testimonios en las ciencias sociales», en *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 8, mayo, pp. 1-37.

- Walsh, Rodolfo (2000), *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Weisz, Gabriel (1998), *Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México, Siglo XXI/UNAM.
- _____ (2007), *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, FCE.
- Wilson, Carl (2016), *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop*, Barcelona, Blackie Books.
- Yagüe Herrero, Irene (2010), «La nuestra no es una intelectualidad orgánica con su pueblo y su país, sino que vende sus servicios al mejor postor», entrevista personal con Mario Roberto Morales, *Diario de Centroamérica*, Guatemala, 19 de noviembre de 2010 <https://www.narrativayensayoguatemaltecos.com/ensayos/ensayos-sociales/la-nuestra-no-es-una-intelectualidad-organica-con-su-pueblo-y-su-pais-sino-que-vende-sus-servicios-al-mejor-postor-mario-roberto-morales/>
- Yates, Donald A. (comp.) (1964), *El cuento policial latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea.
- Yúdice, George (1992), «Testimonio y concientización», en John Beverly y Hugo Achúgar (coords.), *La voz del otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Revista Abrapalabra-Universidad Rafael Landívar, pp. 221-242.

Acerca de los colaboradores

Aide Yanet Abraham Pablo

Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Participó como miembro activo del Seminario de Literatura y Violencia en Guatemala (II Fase), realizado en el Centro Universitario UAEM Amecameca (2016-2017). Además, participó con las ponencias «Interpretaciones de *El ángel de la retaguardia*» e «Interpretaciones de *Jinetes en el cielo*» en las *Jornadas Diálogos con el Escritor Mario Roberto Morales* (2017). Becaria del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP) en calidad de asistente de investigación del proyecto «Expresiones de la violencia en la obra narrativa de tres autores guatemaltecos contemporáneos: Mario Roberto Morales, Dante Liano y Rodrigo Rey Rosa».

Brenda Marisol Arana Paxtor

Master en Comunicación Organizacional y licenciada en Letras, egresada de la Escuela de Ciencias de la Comunicación y de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Labora como investigadora del Instituto de Estudios de la Literatura Nacional (INESLIN). Es docente de la carrera de Profesorado en Lengua y Literatura en la Escuela de Formación de Profesores de Enseñanza Media (EFPEM). Ha publicado el *Cuaderno pedagógico de lenguaje para estudiantes de primer ingreso* (USAC). Imparte cursos y talleres de motivación personal. Es coautora del libro *Literatura y violencia en Guatemala. Testimonio y literatura de la guerrilla guatemalteca (1960-1996)*. Ha participado como ponente en diferentes actividades literarias.

Jair Díaz Hurtado

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I), maestro y doctor en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Realizó una estancia posdoctoral CONACYT en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades «Alfonso Vélaz Pliego» de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Ha sido docente en las licenciaturas en Antropología Social y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), así como en la maestría en Antropología Sociocultural de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Sus líneas de investigación se enfocan a los estudios sobre cosmovisión, medicina tradicional, tradición oral y memoria histórica en los pueblos indígenas de tradición mesoamericana, así como a la antropología médica e interculturalidad. Es miembro del Seminario Interinstitucional «La ritualidad mesoamericana en una perspectiva comparativa: historia y antropología de los pueblos indígenas de América», coordinado por la ENAH-INAH, UNAM, CIESAS. Es miembro del Seminario Escuelas Indígenas y Etnicidad 2018-2019: «Interculturalidad y luchas por la educación en América Latina: balances críticos y escenarios emergentes», coordinado por el CIESAS. Es Coordinador académico de la licenciatura en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural, Universidades para el Bienestar Benito Juárez García, Plantel Tlaltizapán de Zapata.

Gabriel Hernández Soto

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestro en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I). Fue miembro del comité organizador del Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación (por los derroteros de la oralidad y la escritura). Ha participado como miembro activo del Seminario

«Transfiguraciones Socioculturales en América Latina y el Caribe» (CIALC/UNAM) y del Seminario de Investigación «Literatura y violencia en Guatemala» (UAEM). Ha sido profesor titular en la carrera de Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), en el tronco divisional de Ciencias Sociales y Humanidades (CSH) de la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa (UAM-C) y en la Maestría en Diseño y Producción Editorial (MDPE) de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM-X). Es coordinador de los libros: *¡Ay! qué bonito es volar Representaciones contrahegemónicas de la brujería en la literatura latinoamericana* (UAEM, 2012) e *Imaginaturas de la memoria (Filosofía y discurso literario latinoamericano)* (UNAM-UAEM, 2010). Ha publicado una docena artículos especializados en torno a su línea de investigación: la narrativa de la violencia latinoamericana.

Saúl Hurtado Heras

Profesor de Educación Primaria por la Escuela Normal Rural de Tenerife (Estado de México), maestro y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Además, es miembro asociado del Centro Toluqueño de Escritores. Sobre la obra de Miguel Ángel Asturias ha publicado los libros: *Por las tierras de Ilom. El realismo mágico en Hombres de maíz* (UAEM/UNAM, 1997), *¿Cuál entonces mi creación? Reflexiones para una poética narrativa en Miguel Ángel Asturias* (Editorial Cultura, Guatemala, 1999), *La narrativa de Miguel Ángel Asturias. Una revisión crítica* (UAEM/UNAM, 2006) y *En la tierra del quetzal. Ensayos y entrevistas reunidos sobre Miguel Ángel Asturias y su obra* (UAEM, 2012). Es coordinador de los libros colectivos: *¡Ay!, qué bonito es volar. Representaciones contrahegemónicas de la brujería en Latinoamérica* (UAEM, 2012) y *Literatura y violencia en Guatemala. Testimonio y literatura de la guerrilla guatemalteca 1960-1996* (Praxis/UAEM/USAC, 2017). Es profesor-investigador de tiempo completo

de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas en el Centro Universitario UAEM Amecameca y es líder del Cuerpo Académico «Literatura, Lengua y Cultura de América Latina».

Carlos López

Maestro de Educación Primaria Urbana por el Instituto Normal Mixto Rafael Aqueche. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, licenciado en Estudios Latinoamericanos y maestro en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudió la licenciatura en Derecho, la licenciatura en Ciencia Política en la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC) y la licenciatura en Historia (UNAM). Es autor de los libros de ensayos *Sólo la errata permanece* (2012), *Pasión por el libro* (2011), *Asteriscos* (2011), *El que a yerro* (2009), *Diccionario esencial de la lengua española* (2009), *Helarte de la errata* (2005), *Voces de Guatemala* (2005), *Redacción en movimiento. Herramientas para el cultivo de la palabra* (2003) y del *Diccionario biobibliográfico de literatos guatemaltecos* (1993); de los libros de calambures *A veces arde Roma* (2010) y *Uso de los anteojos para todo género de vistas* (1996); de los libros de palíndromos *Ají traga la lagartija* (2013), *Sé ver breves* (2011), *Aten al planeta* (2007), *Naves se van* (2003) y *La roca coral* (2002); de las antologías *Consejos para escritores* (2017), *Desde el fondo de la tierra, poetas jóvenes de Oaxaca* (2012), *Los siete pecados capitales. La lujuria* (2008), *Decálogos, mandamientos, credos, consejos y preceptos para oficiantes de la escritura* (2006), *Los poemas de la poesía* (t. I, 2001; t. II, 2003; t. III, 2012), *Poética de Carlos Illescas* (2001) y *Arder sobre la hoja. Poética de Humberto Ak'abal* (2000).

Lino Martínez Rebollar

Licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), maestro en Letras (Lingüística Hispá-

nica) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), actualmente realiza una tesis sobre *Lenguaje, posesión y somaticidad* para obtener el grado de doctor en Lingüística por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Es profesor fundador de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas del Centro Universitario UAEM Amecameca. Fue miembro del comité organizador del V, VI y VII Congreso Internacional de Literatura: memoria e imaginación (por los derroteros de la oralidad y la escritura) organizados por el CIALC de la UNAM y otras universidades latinoamericanas. Participó como miembro activo del Seminario «Transfiguraciones Socioculturales en América Latina y el Caribe» (CIALC/UNAM). También fue miembro del comité organizador de Seminario «Literatura y Violencia en Guatemala» (a partir de 2016), del Coloquio Literatura y Violencia en Guatemala (2016) y de las *Jornadas Diálogos con el escritor Mario Roberto Morales* (2017), organizado conjuntamente por la UAEM y la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), universidad en donde realizó una estancia de investigación en enero de 2017. Ha publicado artículos en *Caminos hacia la equidad*, *El Artista*, *La Colmena*, *Revista de Humanidades*, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, *Revista de Análisis de la Realidad Nacional*, *Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* y *Academia Journals*. Ha escrito también libros como *Al calor del tlecuil. Una pequeña muestra de relatos orales de la región oriente del Estado de México* (UAEM, 1994) y *Romances* (PACMYC, 1996). Ha colaborado con capítulos en libros como *¡Ay!, qué bonito es volar. Representaciones contrahegemónicas de la brujería en Latinoamérica* (2012) y *Literatura y violencia en Guatemala* (Praxis/UAEM/USAC, 2017).

Guadalupe Melchor Díaz

Licenciada en Relaciones Internacionales (UNAM), maestra en Administración de Organizaciones (UNAM) y doctora en Educa-

ción por el Centro de Estudios Superiores en Educación (CESE). Se desempeña actualmente como profesora de tiempo completo de la Licenciatura en Nutrición en el Centro Universitario UAEM Amecameca. Coordina el Programa de Fomento a la Lectura y es integrante del Cuerpo Académico «Literatura, Lengua y Cultura de América Latina».

María Consuelo Morales Salazar

Licenciada en Administración Educativa. Se ha desempeñado como educadora en el Comité Nacional de Alfabetización y como Asistente Administrativa en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Escuela de Ciencia Política de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Ha publicado los libros *Voces de aliento* y *Dádivas de luz*. Actualmente está finalizando la licenciatura en Sociología y la maestría en Recursos Humanos en la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC).

Marcio Palacios Aragón

Es investigador y docente. Licenciado en Sociología por la Universidad San Carlos de Guatemala (USAC) y doctor en Sociología y Ciencia Política por la Universidad Pontificia de Salamanca. Cofundador del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELAT) de la USAC. Es coordinador de la Plataforma para la Reforma del Estado. Su más reciente publicación es *Violencia y genocidio en Guatemala. El caso ixil* (Praxis, 2017).

Ángel Rodolfo Palma Cruz

Fue dirigente estudiantil durante los años ochenta. Es licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, egresado de la Facultad de Ciencias

Jurídicas y Sociales, con pensum cerrado de la Licenciatura en Antropología de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC). Ha trabajado en la Procuraduría de los Derechos Humanos. Actualmente, labora en la Secretaría de la Paz, instancia fundada a raíz de la firma de los Acuerdos de Paz, suscrita entre la guerrilla de la URNG y el Gobierno de Guatemala. Con Mario Roberto Morales coincidió en el Movimiento Revolucionario del Pueblo Ixim.

José Luis Perdomo Orellana

Licenciado en Comunicación Colectiva por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es autor de una docena de libros publicados por editoriales mexicanas, guatemaltecas y nicaragüenses. Entrevistador de cuatro premios Nobel de Literatura y de diecisiete premios Cervantes —«el Nobel en idioma español», según dicen quienes acostumbran a expresarse de ese modo para que los oigan quienes viven en el cerro de enfrente—.

Alfredo Ramírez Membrillo

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, maestro en Letras Latinoamericanas y doctor en Letras (Literatura hispanoamericana) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesor de tiempo completo en el Centro Universitario UAEM Amecameca. De 2012 a 2019 ha sido coordinador del programa en Letras (Licenciatura en Letras Latinoamericanas y Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas) en el Centro Universitario UAEM Amecameca. Sus líneas de investigación académica, en los últimos años, han sido: «Poesía y comicidad en la literatura hispanoamericana», «Escritura autobiográfica», «Narrativa sobre la guerra interna en el Perú (el conflicto de Sendero Luminoso, 1970-2000)» y «Literatura sobre el conflicto armado en Guatemala (1960-1996)».

Gladys Tobar Aguilar

Licenciada en Letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC), especialista en Administración del Desarrollo Cultural por la Universidad del Valle de Guatemala (UVG) y doctora en Educación por la Universidad de la Salle de Costa Rica. Es profesora titular del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la USAC. Asesora y revisa tesis en las escuelas de posgrado de las facultades de Humanidades y Ciencias Jurídicas y Sociales de la USAC. Es representante del rector en el Consejo Editorial de la USAC, integrante de la Cátedra «José Martí» y de la Asociación de Mujeres Periodistas y Escritoras de Guatemala (AMPG). Ha sido directora de documentales acerca de escritores guatemaltecos: *Caudal: texto y contexto de Miguel Ángel Asturias*; *Luz: mujer, desnudez y palabras (vida y obra de Luz Méndez de la Vega)* y *Ceremonial contra el olvido (vida y obra de Francisco Morales Santos)*.

Irene Yagüe Herrero

Es periodista. Nacida en Madrid, durante tres años vivió en Guatemala. Ha escrito para medios de comunicación como *Nuestro Diario*, *Cerigua*, *Revista del Diario de CentroAmérica* y *ElPeriódico*. En Centro América despertó su interés por el cine y participó como fotógrafa, productora y asistente de guion en varias películas documentales y de ficción. Desde su regreso a España, trabaja como cronista audiovisual, mediadora cultural y facilitadora de procesos creativos colectivos y también como subtituladora de cine, teatro y ópera. Su primera película como realizadora, *La Grieta*, ganó el Premio a la Mejor Película en Documenta Madrid y Mejor Guion en L'Alternativa de Barcelona en 2018.

ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

Estudios críticos y entrevistas
sobre la obra literaria
de Mario Roberto Morales

coordinado por Saúl Hurtado Heras, se terminó de editar el 1 de abril de 2020.

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la UAEM.

Mario Roberto Morales es uno de los más importantes escritores guatemaltecos contemporáneos. Su obra ha sido objeto de análisis en diferentes países y, sin embargo, aún son escasos los acercamientos a su creación artística. Los trabajos reunidos en el presente libro —que incluye estudios críticos y entrevistas con el autor— intentan cubrir la carencia de interpretaciones sobre su obra que, dicho sea de paso, es necesaria para comprender la historia reciente de un país como Guatemala, envuelto en una serie de vicisitudes de orden político, social y religioso.

Ética y estética de la violencia. Estudios críticos y entrevistas sobre la obra literaria de Mario Roberto Morales es un libro indispensable para todo interesado en la literatura guatemalteca, especialmente para quienes buscan ampliar su comprensión sobre la ética y la estética de la violencia en Guatemala a partir de la segunda mitad del siglo veinte.

ISBN: 978-607-633-152-1



9 786076 331521 1